This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

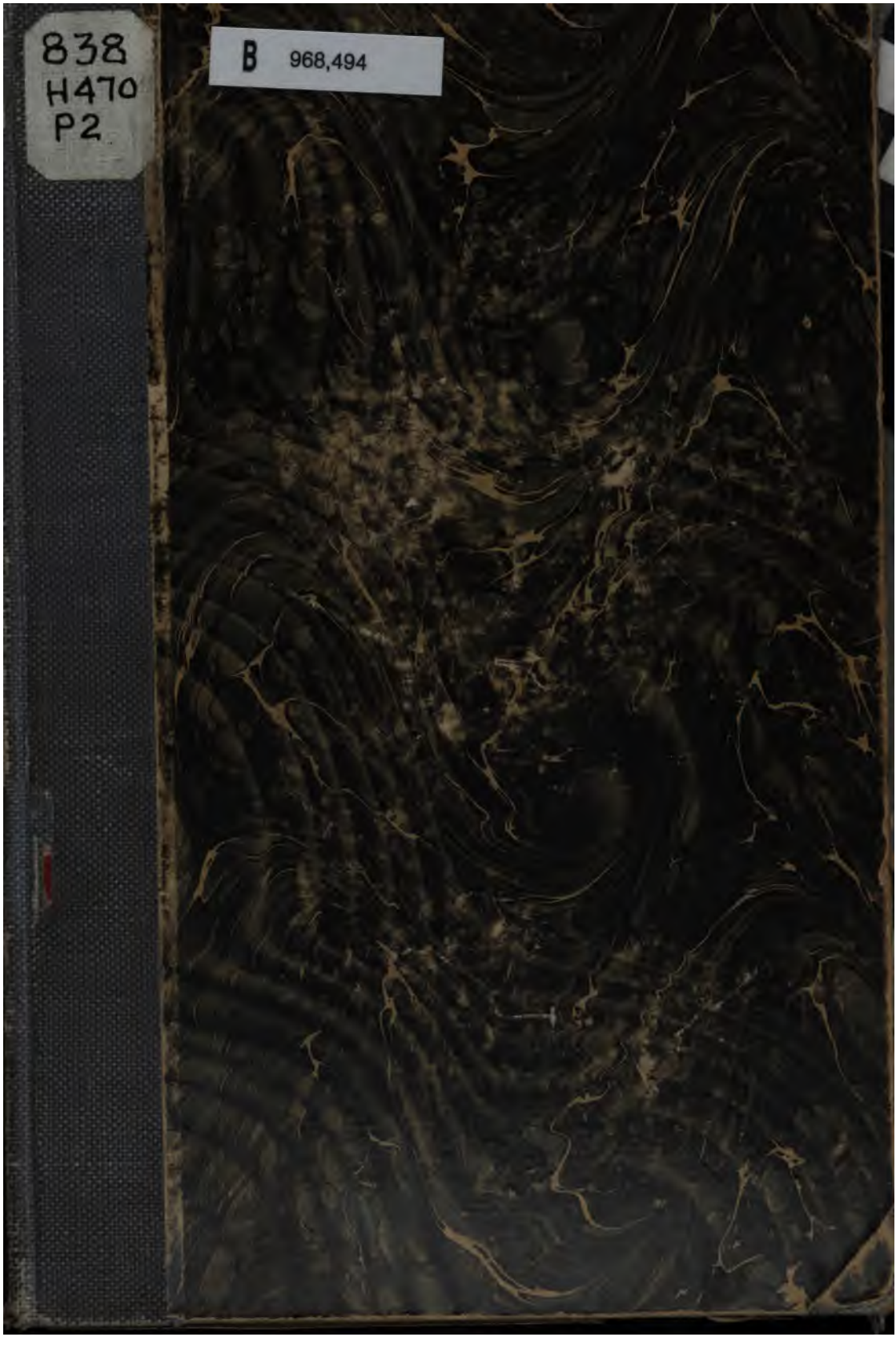
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

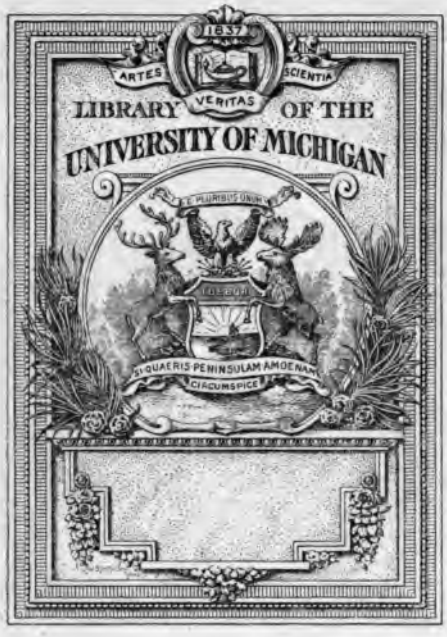
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
H470
P2

B 968,494




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

H470
P2

Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine.

Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine.

Ein Beitrag
zur Würdigung seiner Kunst und Persönlichkeit

von

Dr. phil. Alexander Pache.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voss
1904.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vorm. J. F. Richter) in Hamburg.

Herrn

Universitätsprofessor Berthold Litzmann - Bonn

in Verehrung und Dankbarkeit.

162708

Inhalt.

Seite

Vorwort . . . . . 9—10

Einleitung . . . . . 11—17

I. Hauptteil.

Heine als Naturdichter . . . . . 18—30

Wie sieht Heine die Natur? . . . . . Seite 18—21

Charakteristische Belege aus seinen Werken „ 21—26

Was sieht Heine von der Natur? . . . . . „ 26—30

II. Hauptteil.

Die natursymbolischen Elemente in Heines Werken 31—93

1. Abschnitt. Das Buch der Lieder . . . . . Seite 31—46

1. Junge Leiden. Lyrisches Intermezzo. Die Heimkehr . . . . . Seite 31—39

2. Die beiden Nordseezyklen „ 39—46
Heine als Dichter des Meeres, Seite 39—42. Die Natursymbolik in den Nordseezyklen, Seite 42—46.

2. Abschnitt. Die Neuen Gedichte . . . . . Seite 46—56

Neuer Frühling . . . . . Seite 46—50

Verschiedene . . . . . „ 51—53

Romanzen . . . . . „ 53—56

3. Abschnitt. Der Romanzero . . . . . Seite 56—63

Historien . . . . . Seite 56—58

Lamentationen . . . . . „ 58—61

Hebräische Melodien . . . „ 61—63

4. Abschnitt. Lyrische Nachlese . . . . . Seite 63—78

Liebeslieder . . . . . Seite 63—68

Vermischte Gedichte . . . . „ 68—73

Romanzen und Fabeln . . . „ 73—76

Zeitgedichte . . . . . „ 76—77

5. Abschnitt. Heines Tragödien . . . . . Seite 78—82

6. Abschnitt. Heines Versepen . . . . . „ 82—85

7. Abschnitt. Heines Prosaschriften . . . . „ 85—93

III. Hauptteil. Seite

Die literarhistorische Stellung von Heines Natursymbolik ... ... 94—137

1. Abschnitt. Verhältnis zu Goethe... Seite 96— 99
2. Abschnitt. Verhältnis zum deutschen Volksliede ... ... „ 99—105
3. Abschnitt. Verhältnis zu Wilhelm Müller ... ... „ 105—112
4. Abschnitt. Verhältnis zu Brentano. „ 112—119
5. Abschnitt. Verhältnis zu Tieck ... „ 120—137

IV. Hauptteil.

Formen und Eigenheiten Heinescher Natursymbolik. Ästhetisch-kritische Bemerkungen .. ... 138—164

Gleichnisse und Naturbeseelung; die wichtigsten Motivkreise und ihre Ausgestaltung. Seite 138
Parallel- und Kontrastwirkungen. Analyse einiger Gedichte .. .. „ 142
Heines eigenartig nervöse Sensibilität und ihr Einfluß auf sein Naturgefühl ... ... „ 150
Germanischer und antiker Naturmythos ... „ 152
Deutsches und orientalisches Naturempfinden „ 158
Plastischer Realismus, der zur Kultursymbolik führt, und natursymbolische Ironie .. „ 160

Verzeichnis der zitierten Literatur.

Heinrich Heines sämtliche Werke, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe in 7 Bänden von Ernst Elster. Leipzig, Bibliographisches Institut.

Ludwig Tieck, „Gedichte", 3 Bände, 1821—1823, Dresden; sowie Kürschners Deutsche National-Literatur, Band 144.

Goethes Gedichte, edit. von Düntzer in Kürschners Deutscher National-Literatur, Band 82—84.

Arnim-Brentano, „Des Knaben Wunderhorn", 3 Bände. Heidelberg, 1806—1808.

Clemens Brentano, „Gesammelte Schriften", herausgegeben von Christian Brentano. Frankfurt, 1852. (Gedichte, Band I und II, und die Romanzen vom Rosenkranz.)

Wilhelm Müller, „Gedichte", herausgegeben von Max Müller, 2 Bände. Leipzig, 1868.

Vorwort.

Wenn auf den folgenden Blättern der Versuch gemacht wurde, die Kunst und Persönlichkeit eines fanatisch verehrten und bestgehaßten Dichters von einem neuen Standpunkte aus abzuschätzen, der vielleicht manchem als zu niedrig und speziell gewählt erscheint, so bedarf das einiger Begründung.

Heine gehört noch heute zu den recht seltenen Poeten, auf die Lessings bitteres Epigramm von Klopstocks Oden seine umgekehrte Anwendung finden könnte. Aber einer ruhigen Beurteilung und gerechten Würdigung dieser faszinierenden Erscheinung steht noch manches im Wege.

Kritische Päpste, wie Goedeke, haben in dieser Hinsicht viel verschuldet und eine gang und gäbe, oberflächliche Beurteilung oder vielmehr Verurteilung formuliert, die sich bis in die neuesten Darstellungen wie eine ewige Krankheit fortschleppt. Erst neuere Arbeiten, wie die von Brandes, Bölsche, Legras u. a., halfen das Urteil über ihn allmählich klären, aber zumeist gibt man sich noch immer nicht Mühe, ihn vorurteilslos zu prüfen.

Die folgende Untersuchung möchte nun von einer neuen Perspektive aus ihn und seine Dichtung zu beleuchten und psychologisch zu erläutern suchen, was man sonst meist mit unbegründeter Konstatierung oder phrasenhaftem Nachsprechen abzutun pflegte. Dabei bin ich mir bewußt, wieviel ich den Vorarbeiten neuerer Literarhistoriker zu verdanken habe, ebenso aber auch, wie persönlich oft meine Urteile und die ausgewählten Proben sein mögen, handelte es sich doch um

eine bei Heine in diesem Umfang noch nicht geübte Betrachtungsweise, die notwendig subjektive Färbung annehmen mußte.

Die erste Anregung zu den vorliegenden Studien erhielt ich in den Übungen des germanistischen Seminars in Bonn, in der Abteilung für neuere Literaturgeschichte unter Leitung des Herrn Professor Litzmann, dem dies Büchlein gewidmet ist, und ich halte es für eine liebe Pflicht, ihm an dieser Stelle für die liebenswürdige und vielseitige Förderung zu danken, die mir durch ihn in drei schönen Jahren rheinischen Studiums zuteil wurde.

Der Verfasser.

Einleitung.

Die gesamte Lyrik hat von jeher des Naturbildes nicht entraten können. Als Hintergrund für lyrische Szenen oder Stimmungen war es ihr ebenso unentbehrlich wie als selbständiges Thema. Dieser Anteil ist bei der lyrischen Kunstform bei weitem umfassender als bei den anderen poetischen Gattungen. Leicht erklärlich: denn da die Lyrik vornehmlich Stimmungskunst ist, konnte sie einen der Hauptfaktoren, von denen die menschliche Stimmung abhängt, von dem sie stetig beeinflußt und geleitet wird, mit dem sie verwächst und in lebendigster Wechselwirkung verschmilzt, die Natur in all ihren Erscheinungen, unmöglich ausschalten.

Der Mensch ist das Maß aller Dinge. So ist er auch darauf angewiesen — ähnlich wie er sich gezwungen sieht, die Idee der Gottheit in seiner Anschauung zu vermenschlichen —, in der Natur sich selbst wieder zu finden, zur Entzifferung ihrer Hieroglyphen in seinem eigenen Innern den Schlüssel zu suchen. Es treibt ihn, der seelenlosen Natur seinen Odem einzuhauchen, seine subjektiven Stimmungen in sie hineinzutragen. Er spiegelt sie unbewußt in sich und seiner Seele, nicht nur in den Augen, und gießt umgekehrt sein Gefühl, seine Stimmung in ihre bunte, vielgestaltige Form; für Zustände und Vorgänge seines Innern, für menschliche Eigenschaften und Empfindungen sucht er Symbole in ihr, symbolisiert sein Menschentum und Menschengefühl in all ihren wechselnden Gestalten und Erscheinungen.

Das tut jeder Mensch, auch wenn er kein Dichter ist. Jeder kann z. B. die Erfahrung machen, daß ihm irgendeine

Landschaft, die ihn beim ersten Spaziergang nur oberflächlich fesselte, ja kühl ließ, bei längerem Verweilen und wiederholten Besuchen immer vertrauter ward, um so beredter und teilnahmsvoller, um so lebendiger und lieber schien, je öfter und in je verschiedeneren Stimmungen er sie durchwanderte, je mehr er innerlich in ihr erlebte.

Beruht nicht hierauf im Grunde jedes Heimatsgefühl, das ja in erster Linie sich immer und ausgesprochen an die Natur und ihre jeweiligen landschaftlich und klimatisch bedingten Erscheinungsformen hält? Daß uns die Landschaft am liebsten wird und sich uns unauslöschlich ins Herz prägt, in die wir unsere ersten und frischesten Gefühlseindrücke, das instinktive, pflanzenhafte Stimmungsleben unserer Kindheit einsenkten?

Und all diese Beziehungen werden sich um so fester knüpfen, die Fäden, die uns mit der Natur verbinden, werden in um so glänzenderem Golde schimmern, je dichterischer unser Gemüt veranlagt ist, je fähiger wir sind, das bloße, dumpfe Gefühlsleben unausgesprochener, unklarer Stimmungen künstlerisch zu entwickeln und in Sprachgefäße umzugießen.

„Nie erschöpf' ich diese Wege,
Nie ergründ' ich dieses Tal,
Und die altbetretnen Stege
Rühren neu mich jedesmal."

Diese Verse Uhlands werden deutlicher sagen, was wir klarlegen wollen, als breitere Erörterungen.

Lord Byron spricht denselben Gedanken aus, wenn er meint: „Eine Landschaft ist nichts als ein seelischer Zustand", d. h. eine Landschaft, die Natur überhaupt, ist nur insofern für uns vorhanden, als wir sie mit eigenem, seelischem Leben füllen, als wir sie heute so, morgen so sehen, immer in wechselnder Beleuchtung, den wechselnden Stimmungen unserer Psyche entsprechend.

Der Lyriker aber, dessen Kunst persönliche Stimmungen festhalten soll, spiegelt sich mit seinen Stimmungen in der

Natur, beseelt sie, dem jeweiligen Zustand seines Innern entsprechend, nimmt sie zum Symbol für sein Innenleben.

Definieren wir also in Anlehnung an einen anderen berühmten Satz, an Zolas bekanntes Wort, Natursymbolik als ein Stück Natur, gesehen durch eine Stimmung. Bei diesem dichterischen Vorgang ist die Natur das Objekt, das Material, das Belebte, Umgestaltete, des Dichters Gemüt, in Stimmungen sich äußernd, das Subjekt, das Wirkende, Belebende, Umgestaltende. Die Natur ist gleichsam dem Dichter nur das Instrument, auf dem er seine Stimmungen spielen läßt.

In den Werken neuerer Dichter finden sich Bekenntnisse dieses innigen Zusammenhanges zahlreich verstreut.

So spricht in dem Hoffmannschen[1] Märchen „Klein Zaches" der gütige Zauberer Prospęr Albanus zu dem jungen Dichterstudenten Balthasar: „Dir ist es zuweilen so, als verstündest Du die murmelnden Quellen, die rauschenden Bäume, ja als spräche das aufflammende Abendrot zu Dir mit verständlichen Worten. Ja, mein Balthasar! — in diesen Momenten verstehst Du wirklich die wunderbaren Stimmen der Natur, denn aus Deinem eigenen Innern erhebt sich der göttliche Ton, den die wundervolle Harmonie des tiefsten Wesens der Natur entzündet"[2] etc.

Und nicht weniger charakteristisch heißt es in einem Briefe Schillers vom Jahre 1789: „Nie hab' ich es noch so sehr empfunden, wie frey unsere Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet — wie wenig sie doch für sich selbst zu geben im Stande ist, und alles, alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leyhen, reizt und entzückt uns die Natur. Die Anmuth, in die sie sich kleidet, ist nur der Wiederschein der innern Anmuth in der Seele ihres Beschauers, und großmütig küssen wir den Spiegel, der uns mit unserm eignen Bilde überrascht. . . . . Nur durch den Menschen wird sie mannigfaltig, weil wir uns verneuen, wird sie neu . . . . Wenn uns Leidenschaft, innerer und

[1] Merkwürdigerweise kennt E. Th. A. Hoffmann mit wenigen Ausnahmen reine Natursymbolik sonst absolut nicht; um so bedeutsamer wird die zitierte Stelle. — [2] Kap. 7.

äußerer Tumult lang genug hin und her geworfen, wenn wir uns selbst verloren haben, so finden wir sie immer als die nehmliche wieder und uns in ihr.“ [1]

Bei der ästhetischen und literarischen Wertung eines Lyrikers nun wird immer ein Hauptnachdruck auf die Art seiner Naturanschauung zu legen sein, auf seine Fähigkeit, die Natur poetisch zu schildern, zu symbolisieren.

Symbolisieren — ganz allgemein verstanden — ist ja an sich schon ein dichterischer Vorgang, eine Leistung der Phantasie, und wir müssen unbedingt diese symbolisch belebte und vertiefte Art der Naturbetrachtung als die künstlerische und wirkungsvollere ansehen, im Vergleich zur bloßen Naturbeschreibung selbst, zur photographisch getreuen Schilderung.

Mag diese vom einfachen, naiv kindlichen Konstatieren, wie es das Volkslied übt, über die malerisch geschauten und theatralisch gruppierten Landschaften eines Matthison und die minutiöse Kleinmalerei eines Adalbert Stifter bis zu den subtilst erfaßten Momentbildern, dem überraschendsten physiologischen Impressionismus unserer Neuesten und Modernsten sich entwickeln — alles das ist doch im Grunde kindlich-unbeholfen, theatralisch aufgeputzt, pedantisch oder raffiniert erklügelt für den Kenner und Feinschmecker, alles das ist im Grunde toter, seelenloser Stoff geblieben, unbelebt, und wird ohne nachhaltige, tiefere Wirkung sein.

Man ist immer bereit — und muß es wohl auch sein! — Heinrich Heine den zweifellos ersten Lyrikern der Deutschen zu gesellen, soviel man auch sonst an ihm mäkeln mag. Um so aufschlußreicher scheint eine Untersuchung zu sein, die sein poetisches Schaffen im Hinblick auf sein Verhältnis zur Natur einer kritischen Darstellung unterzieht. Bisher unterblieb dieser Versuch, so uferlos schon und fast unübersehbar die Heineliteratur auch angeschwollen ist, und Alfred

[1] Jonas, Krit. Gesamtausgabe, Nr. 428, Bd. II, S. 330.

Biese, so bahnbrechend und anregend seine Arbeiten auf diesem Gebiete sind, der Heine als erster von solchem Standpunkte aus beurteilte, unternimmt seine Beurteilung in einer so schiefen Perspektive und in solch ärgerlicher Unvollständigkeit, daß Heine bei ihm nicht im geringsten zu seinem Rechte kommt.

Selten aber erscheint bei einem Dichter eine Untersuchung in dieser Hinsicht so lohnend wie bei Heine. In seinen Poesien klingen die heterogensten Töne, die sich doch, als Tonkomplex erfaßt, trotz ihrer Dissonanzen, oder vielleicht gerade weil Dissonanzen mitschwingen, in reine Harmonien auflösen, zwar oft raffiniert berechnet, aber ebenso oft auch voll und zwanglos seinem Innern entströmend.

Nach drei Seiten hin ist Heine als Naturdichter besonders bemerkenswert und spezifisch eigenartig.

Er verbindet ein ausgesprochen germanisches und ein angeboren orientalisches Naturempfinden ebenso reizvoll als ungezwungen wie kein anderer deutscher Dichter. Auf seiten der orientalischen Begabung überwiegt aber mehr ein fast indisch gefärbtes, pantheistisches vor einem streng jüdisch-monotheistischen Naturgefühl.

Als zweites Hauptelement ist ebenfalls wieder ein im guten Sinne Zwitterhaftes in Heines Naturgefühl zu konstatieren. Wir scheiden meist scharf zwischen klassisch und romantisch, ästhetische Grundanschauungen, die vielleicht keine noch so eingehende philosophisch-literaturgeschichtliche Erörterung so klarzulegen und zu umgrenzen vermag, wie das ein geistvoll-knappes Aperçu aus Jean Pauls unerschöpflichen Zettelkästen getan: „Die plastische Sonne leuchtet einförmig wie das Wachen, der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen."

Heine nun weiß — um im Bilde unseres Zitats zu bleiben — ebenso meisterhaft heitere, objektiv klar geschaute, einfach-naive Sonnenlandschaften zu zeichnen, wie romantisch-verklärte, subjektiv-zerfließende, musikalisch-gefühlte Mondbilder zu malen.

Naive und sentimentalische Elemente — um Schillers Einteilung zu gebrauchen — liegen bei keinem unserer Dichter so hart und unvermittelt nebeneinander und fließen doch auch wieder so reizvoll-harmonisch ineinander über wie bei ihm; und wie er, der oft ungesunden Treibhausluft der Romantik entsprossen, in mehr als einer Hinsicht die Romantik auf die Spitze treibt, ja ihre Schößlinge allzu üppig wuchern und ins Kraut schießen läßt, wurzeln diese Blüten doch, näher besehen, auf gesünderem Stamme als die seiner übrigen romantischen Brüder.

Sein kleiner Jugendaufsatz vom Jahre 1820, in dem er eine „plastische Romantik" forderte, ist hierfür ungemein bezeichnend. „Wahrlich," schreibt er, „die Bilder, wodurch jene romantischen Gefühle erregt werden sollen, dürfen ebenso klar und mit ebenso bestimmten Umrissen gezeichnet sein, als die Bilder der plastischen (will sagen klassischen) Poesie." [1]

Und er zuerst kam dieser Forderung nach. Daß sich nun diese Doppelart, die Fähigkeit, eine im Grunde romantische Anschauungs- und Gefühlsweise zu verbinden mit plastischer Kraft, klassischer Schilderungskunst, vor allem in der Art offenbaren muß, wie er die Natur poetisch verwertet, liegt auf der Hand.

Dieses zweite Grundelement seiner dichterischen Persönlichkeit bedingt und verursacht ein drittes, das ihn ebenfalls wie keinen anderen neben ihm als durchaus eigenartig charakterisiert: das in unserer Literatur damals völlig neue Hervortreten eines modernen Motivkreises, der hauptsächlich darum so überraschend und neuartig wirkte, weil der Dichter zumeist in ironischer Laune mit nonchalant-kühnem Griff aus ihm seine realistischen Stoffe und Bilder wählte.

Diese kurzen Andeutungen werden im Verlauf unserer Untersuchung festere und deutlichere Gestalt gewinnen.

Nur bedarf der oft angewandte Begriff Naturymbolik einer näheren Erläuterung. Gewiß kann er wie jeder ähnliche

[1] VII, 150.

ästhetische Terminus ebenso in engem, wie weitem Sinne interpretiert werden. Im folgenden wurde er mehr als Notbehelf und aus Bequemlichkeit als aus ästhetischer Begründung auch in Fällen angewandt, die eine spitzfindigere oder strengere Auffassung nicht als Natursymbolik reinster Form in Anspruch nehmen dürfte.

Zwei Grundformen sind ja möglich und kehren immer wieder: entweder der Mensch nimmt die Natur zum Symbol für menschliche Handlungen, Eigenschaften, Gefühle und Stimmungen, oder er setzt sich selbst zum Symbol für Handlungen, Eigenschaften und Zustände der Natur.

Welche zahlreiche Abstufungen nun innerhalb dieser Grundtypen auch stattfinden — und unsere Darstellung wird gegebenenfalls wohl zu scheiden wissen zwischen Naturbeseelung und -belebung, Naturkontrast und -parallele, reinem Vergleich und natursymbolisch gefärbter Metapher, Naturmythos und reiner Natursymbolik etc. —, so möge man der Einfachheit halber die Zusammenfassung all dieser Erscheinungsformen in den Gesamtbegriff Natursymbolik gestatten, obwohl diese, streng genommen, nur die höchste Entwicklungsstufe jener Art darstellt, die Natur poetisch zu verwenden, die der einfachen, dichterisch schmucklosen und unbelebten Naturbeschreibung und -schilderung entgegensteht.

I. Hauptteil.

Heine als Naturdichter.

Wollen wir die Natursymbolik eines bestimmten Dichters untersuchen, die Lieblingssymbole feststellen, deren er sich bedient, den Mitteln nachforschen, mit denen er seine Wirkungen erzeugt, so ist es nötig, ihn selbst als den Spiegel der von ihm geschilderten Außenwelt zu erkennen, seine dichterische Individualität, speziell was die Seite der wandelnden Stimmungsfähigkeit betrifft, näher zu erforschen.

Bei Heine ist diese Forschungsreise bald beendigt, wenn wir uns einige seiner Briefstellen vergegenwärtigen, die geeeignet scheinen, Heines innerste Natur, vor allem in ihrer Wechselwirkung zur Außenwelt, mit einem Schlage zu erleuchten.

Heines Briefe sind, soviel des Interessanten, Witzigen, Geistvollen und Rührenden sie sonst enthalten, merkwürdig arm an Bemerkungen, die uns für unsere Untersuchung nützlich werden können, aber die wenigen, die sich finden, werden genügen, da sie gerade den Nerv der Frage treffen.

„Im Grunde," schreibt Heine am 6. Oktober 1826 an Friedrich Merckel, „im Grunde ist es auch gleichgültig, was ich beschreibe; alles ist ja Gottes Welt und der Beachtung wert; und was ich aus den Dingen nicht heraussehe, das sehe ich hinein."

Hier haben wir mit wenig Worten den ganzen psychologischen Prozeß dargestellt, der einer natursymbolischen Schilderung vorhergeht. Was er aus den Dingen nicht heraus-

sehen kann, das sieht er hinein; er beschränkt sich nicht auf ein einfaches Konstatieren, Nachzeichnen, Heraussehen; er läßt seine Augen, in denen seine innerste Seele ruht, die hundert schlafenden Geheimnisse der Blumen wachküssen, daß sie mit ihm blühen und glühen, mit ihm plaudern und lieben, leiden und hassen.

Und nun etwas, das ganz natürlich ist: indem der Dichter von sich aus die Natur belebt, seine Seele durch das All liebeweit dehnen und vertiefen läßt, wächst seine Fähigkeit, zum Primären, zum Menschen zurückkehrend, diesen in seiner Totalität erst jetzt richtig zu fassen. Sein Gemüt, das dem leisesten Atmen der See gelauscht, das letzte Verglühen der Sonne wie sanft vertropfendes Herzblut niederträufeln fühlte, vermag jetzt erst den weitverzweigten Gängen, den leise verzitternden Empfindungen der Menschenseele, seiner und der anderer, nachzugehen. Diesen Vorgang deuten Heines Worte an, die sich in einem Brief vom 14. Oktober 1826 finden.

„Die See," schreibt er da an seinen Busenfreund Moses Moser nach Beendigung seiner ersten Nordseebadereise, „die See war mein einziger Umgang, und ich habe nie einen besseren gehabt. Nächte am Meer — wunderherrlich groß. Ich dachte oft an Dich. Ja, es kam mir vor, als finge ich jetzt erst an, Dich zu begreifen. Große Natureindrücke müssen unsere Seele erweitern, ehe wir den ganzen, großen Menschen fassen können."

Wie unbewußt, wie instinktiv aber der Dichter die Natur in sich aufnimmt, zeigt eine dritte Briefstelle. Heine leidet mehr wie jeder andere an lang andauernden Unlustperioden, Verstimmungen. Seine Briefe sind dafür das offenherzigste und eindringlichste Zeugnis. Sie erläutern so manches Gedicht, das in seiner unvermittelten Bitterkeit oft unverständlich bleibt, wenn man es nicht chronologisch zu erklären unternimmt. Hinzu kommen bei ihm, wie bei so vielen Menschen, körperliche Zustände, physisches Mißbehagen, das verschärfend auf das psychische wirkt, vor allem die fatalen Kopfschmerzen, an denen der Dichter von früh auf krankt.

Jeder Mensch scheint in ziemlich bestimmt rhythmischem Wechsel derartigen Lust- und Unlustperioden unterworfen zu sein, bei denen die Wechselwirkungen von Geist und Materie, von Psyche und Physis oft so ineinanderfließen, daß sie kaum ohne Gewaltsamkeit zu trennen sind. Diese rhythmisch und periodisch wiederkehrenden Stimmungen, die bei dem einen deutlicher und schärfer ausgeprägt sind, bei dem anderen, robuster organisierten, verwischter und nur in leisen Unterakkorden durch die Seele klingen und das Leitmotiv des ganzen Gefühlslebens abgeben — es sei nur an gewisse sexuelle Erscheinungen[1] erinnert, ein Gebiet, auf dem überhaupt diese Beobachtungen im Grunde wurzeln —, diese wechselnden Stimmungen sind vor allem für jedes künstlerische Schaffen ungemein wichtig. Körper und Geist sind zuzeiten matt und träge, ein unbesiegliches, natürliches Phlegma bannt jede Art höheren Gedankenflugs. Diese Unlustperioden jedoch sind nur Zeiten der Vorbereitung, der inneren Sammlung gleichsam, in der sich der Geist vollsaugt und ausruht, um dann nach erfolgtem Stimmungsumschwung um so elastischer und energischer zu sein, um so höher zu fliegen, um so stärker zu blühen und zu schaffen.

In einem Briefe Heines an Friedrich Merckel, vom 25. Juli 1826, findet sich die betreffende Stelle: „Dennoch fühl' ich mich sehr niedergedrückt. Es ist Erschlaffung, die nach großen Stürmen eintritt. Gedanken von papier maché und käsige Gefühle. In diesem toten Zustande nehme ich dennoch viel Naturanschauungen in mich auf, und verarbeitet die Phantasie manches begonnene Gedicht." Der Brief ist in Norderney geschrieben, angesichts des großen, unendlichen Meeres, das Heine so inbrünstig liebte, dem er seine schönsten Stimmungen, seine glücklichsten Stunden verdankte. Und doch, sehen wir, ist die Natur nicht imstande, ihn aus seiner dumpfen Erschlaffung, seiner physisch-psychischen Unlust wachzurütteln — ein Beweis eben, wie tiefgründig diese

[1] Vergl. z. B. Havelock Ellis: „Geschlechtstrieb und Schamgefühl", übersetzt von Kötscher. Würzburg 1901. Seite 77—162.

rhythmischen Lust- und Unlustperioden im Tiefinnersten, in der Psyche selbst, nicht zuletzt im Sexuellen wurzeln, und wie sie unbeeinflußt bleiben durch äußere Zustände, gütlichen Zuspruch, verändertes Milieu und unnütze Gewaltmittel.

Heines Worte bezeugen uns vollgültig diese Zustände und lassen uns einen Blick in die dichterische Werkstatt unseres Poeten tun, wie er reizvoller und aufschlußreicher nur selten zu finden ist. Zugleich erstaunt man über diese frappante Selbstbeobachtung und Eigenbelauschung, die aus ihnen sprechen, und die eben ihrerseits den Ring Mensch und Natur schließen; denn mit der steigenden Virtuosität, die seelenlose Natur zu beleben, wächst in ihm die geheimnisvolle Kraft und seltsame Lust, dem letzten verschwiegenen Zittern des Saitenspiels im eigenen Innern nachzulauschen.

Diese Briefstelle zeigt so recht, wie es eben der Dichter selbst ist, der die Landschaft beseelt. Schlummert seine Schöpferkraft, so bleibt sie starr und schläft; regt sich in ihm die Fähigkeit, aus dem verworrenen Chaos der Allgemeinempfindung, des unklaren Behagens oder Unbehagens, Einzelstimmungen emportauchen, sich entwickeln und plastischer absondern zu lassen, dann belebt sich ihm plötzlich die Außenwelt, er sieht mehr in ihr, als er erst mit umnebeltem Gesicht schaute, denn nun sind seine Augen klarer geworden, nun arbeitet er bewußt mit allen Sinnen, nun nimmt er nicht bloß rein passiv und rezeptiv allerhand „Naturanschauungen in sich auf", seine Phantasie arbeitet nicht mehr bloß im stillen weiter (denn völlig ruht sie ja auch in dem „toten Zustand" nicht!), sondern jetzt ist er selber Schöpfer, der das aufgespeicherte Material mustert, wie ein Bildhauer prüft, in welchem Marmorblöck wohl die schönsten seiner Gestalten schlummern.

So fühlt er sich völlig eins mit der ihn umgebenden Natur. Als einen Teil ihrer großen Weltseele empfindet sein Herz alles, was sie bewegt; was in ihm Entzücken und Trauer wachruft, wird auch in ihr lebendig.

„Der große Pulsschlag der Natur", schreibt er einmal in den „Reisebildern", „bebt auch in meiner Brust, und wenn ich jauchze, antwortet mir ein tausendfältiges Echo." [1]

Und was der Grund dieser geheimnisvollen Verwandtschaft, dieser innigen Verschmelzung von Menschenherz und Natur ist, das ganze Geheimnis seiner natursymbolischen Wirkung, verrät uns der Dichter in der „Harzreise", wenn er sagt:

„Wie ein guter Dichter liebt die Natur keine schroffen Übergänge . . . Eben wie ein guter Dichter weiß die Natur auch mit den wenigsten Mitteln die größten Effekte hervorzubringen. Da sind nur eine Sonne, Bäume, Blumen, Wasser und Liebe. Freilich, fehlt letztere im Herzen des Beschauers, so mag das Ganze wohl einen schlechten Anblick gewähren, und die Sonne hat dann bloß soundsoviel Meilen im Durchmesser, und die Bäume sind gut zum Einheizen, und die Blumen werden nach Staubfäden klassifiziert, und das Wasser ist naß." [2]

Und gegen das Ende der „Harzreise" hin finden sich ähnliche Worte: „Unendlich selig ist das Gefühl, wenn die Erscheinungswelt mit unserer Gemütswelt zusammenrinnt, und grüne Bäume, Gedanken, Vögelgesang, Wehmut, Himmelsbläue, Erinnerung und Kräuterduft sich in süßen Arabesken verschlingen." [3]

Mit den Augen der Liebe sieht eben der Dichter die ganze Natur und haucht ihr seinen Odem ein. Aber mimosenhaft keusch und feinfühlig, ist er nur imstande, allein oder allenfalls mit Gleichfühlenden so in der Natur zu leben, sie selber so zu beseelen. Als jener wohlgenährte Bürger von Goslar, der aussieht, „als habe er die Viehseuche erfunden", [4] ihn mit seinem nüchternen Gerede langweilt, ist ihm die ganze Natur wie entzaubert und tot; „sobald er aber fort war, fingen die Bäume wieder an zu sprechen, und die Sonnenstrahlen erklangen und die Wiesenblümchen tanzten und der blaue Himmel umarmte die grüne Erde." [5]

[1] III, 173, 3. Abs. — [2] 25—26. — [3] 72. — [4] 42, 7 von unten. — [5] 43, 2. Abs.

Und als er gar nach der süßen Liebesidylle im Bergmannshaus am Morgen den Harz durchwandert, Morgentau der Liebe seine Wangen feuchtet, da verstehen ihn die rauschenden Tannen fast noch besser, tun ihre Zweige voneinander, bewegen sie auf und nieder gleich stummen Menschen, die mit den Händen ihre Freude bezeigen.[1]

Zahlreiche Parallelen, die demselben Gedanken Ausdruck geben, sind in den übrigen Schriften verstreut enthalten; wir fügen die charakteristischsten am besten gleich hier ein.

Im „Lyrischen Intermezzo" nennt der Dichter das Gesicht der Herzallerliebsten „die Grammatik, aus der er die reiche, schöne Sprache der Sterne gelernt habe, eine Sprache, die keiner der Philologen verstünde".[2] — Im „Almansor" deklamiert der Held „kalt und verdrossen":

„Es ist das eigne Blut, das uns hinaufsteigt
Ins Aug', wodurch mit schönem, rotem Schimmer
Bekleidet werden all die Rosenblätter,
Jungfrauenwänglein, Sommerabendwölkchen,
Und gleiche Spielerein, die uns entzücken.
Ich hab' die rote Brille abgelegt —
Und sieh! welch schlechtes Machwerk ist die Welt!
Die Vögel singen falsch, die Bäume ächzen
Wie alte Mütterchen; die Sonne wirft
Statt glüh'nder Strahlen lauter kühle Schatten.
Schamlos wie Metzen lachen dort die Veilchen,
Und Tulpen, Nelken und Aurikeln haben
Die bunten Sonntagsröckchen ausgezogen
Und tragen ihr geflicktes, graues Hauskleid"[3] etc.

Als Ratcliff Marie gesehen, und die Liebe zu ihr in seiner Brust emporgeblüht ist, war plötzlich ihm das dunkle Urgeheimnis seines Lebens erschlossen und verständlich

„War mir der Sang der Vögel und die Sprache
Der Blumen und der Liebesgruß der Sterne,
Der Hauch des Zephyrs und des Baches Murmeln"[4] etc.

[1] III, 49, 14. — [2] I, 68, Nr. 8. — [3] II, 292—93. — [4] 326—27.

In den „Bädern von Lucca", wo der Dichter sich vergebens müht, das Rätsel der Liebe zu ergründen, vermag er doch nichts weiter, als das seltsame Gefühl der Wonne zu beschreiben, jenes plötzlich erwachende Einverständnis mit der Natur festzustellen, die zu leben beginnt, als sei die Welt eben erst erschaffen worden: „Es war mir, als müßte ich allen Pflanzen und Tieren erst einen Namen geben, und ich benannte alles nach seiner inneren Natur und nach meinem eigenen Gefühl, das mit den Außendingen so wunderbar verschmolz. Meine Brust war eine Quelle von Offenbarung" [1] etc.

Und köstlich persifliert Heine in Hirsch Hyacinthos jene Sorte von Menschen, denen die Bäume eben bloß Heizmaterial sind: „Wenn der Doktor Heine", eifert der gute Hamburger Makler, „seinen Verstand auf etwas Besseres legte und ein ordentliches Geschäft anfinge, so könnte er ein großer Mann werden — und aufrichtig gesagt, was besingen sie immer die See? Ich bin selbst in Cuxhaven gewesen und hab' mir die See angesehen. Was kann man viel davon sagen? Es ist ja nichts als Wasser und wieder Wasser!" [2]

Fernere wichtige Aufschlüsse über unsers Dichters Verhältnis zur Natur gibt uns auch eine Stelle im IV. Kapitel der „Bäder von Lucca", denn hier [3] tritt Heine aufs entschiedenste der „unwahren Naturempfindung und dergleichen grünen Lügen" entgegen, deren Vertreter er in Gestalt der beiden Berlinerinnen mit ihrer Schwärmerei für „jrine Beeme", und des Markese, der ihm Byronsche Zerrissenheit vorwirft, an den Pranger der Lächerlichkeit stellt. In Verbindung damit spricht er sich über Lord Byron aus, „dem alles ruhige Genießen der Natur, alle Beseligung durch ihre Größe und Schönheit versagt war", und „über die unzerrissenen Ganzheitsdichter mit ihren erlogenen Grünlichkeiten, den zarten Natürlichkeiten, die dem Leser wie frisches Heu entgegenduften", und über sich selbst und sein Herz, durch das der

[1] III, 319—20, Kap. VII.
[2] III, 558, zu Seite 321 (allerdings nur als Lesart zu den „B. v. L." überliefert).
[3] III, 303—305.

große Weltriß geht, das die großen Götter vor vielen andern hoch begnadigten.

Also auch hier wieder dieselbe innige Wechselwirkung zwischen Außen- und Innenwelt, dieselbe Keuschheit, am liebsten allein genießen zu wollen, dieselbe Verspottung aller unwahren, pathetisch aufgeputzten Naturempfindung, wie wir sie schon oben konstatierten.

Überall in den „Reisebildern" nimmt Heine Gelegenheit, sich über dieses sein Lieblingsthema auszusprechen, oft in wundervoll poetischen Bildern und tiefsinnigen Betrachtungen.

„Die umgebende Natur", heißt es im Eingangskapitel zum dritten Teil der italienischen Reisebilder[1], „wirkt auf den Menschen — warum nicht auch der Mensch auf die Natur, die ihn umgibt? In Italien ist sie leidenschaftlich wie das Volk, das dort lebt; bei uns in Deutschland ist sie ernster, sinniger und geduldiger."

Und im weiteren Verlauf der Plauderei die seltsamen philosophischen Diskussionen, die der Dichter mit dem alten und weisen Eidechs anstellt.[2] Hier wird selbst dem toten Gestein Leben eingehaucht. „Nur wenige Steine haben Gefühl, und nur im Mondschein atmen sie. Aber diese wenigen Steine, die ihren Zustand fühlen, sind schrecklich elend. Die Bäume sind viel besser daran, sie können weinen. Die Tiere aber sind am meisten begünstigt, denn sie können sprechen, jedes nach seiner Art, und die Menschen am besten."

Und am Schluß dieses Kapitels findet sich ein Bild, das zu den schönsten gehört, die dem Dichter je gelungen, von so tief symbolischem Erfassen der Natur zeugend, ein so pantheistisch-frommes Versenken in ihre Lebensregungen verratend, daß keines unsere nachfolgenden Betrachtungen besser einleiten könnte als dieses Motto: „O Natur! Du stumme Jungfrau! Wohl verstehe ich Dein Wetterleuchten, den vergeblichen Redeversuch, der über Dein schönes Antlitz dahinzuckt, und Du dauerst mich so tief, daß ich weine. Aber alsdann verstehst Du auch mich, und Du heiterst Dich

[1] III, 379. — [2] 379 ff., Kap. I und II.

auf und lachst mich an aus goldenen Augen. Schöne Jungfrau, ich verstehe Deine Sterne, und Du verstehst meine Tränen!“ [1]

Hier ist die Natur so tief seelisch belebt und zugleich im Innersten erregt, wie sonst nirgends, dabei aber doch nur der Spiegel des subjektiven poetischen Empfindens, das einen unsagbar zarten Schmerz ausweint an ihrem Busen und wie in den Armen einer Geliebten seinen Frieden wiederfindet, daß dann alles wieder in zärtlicher Heiterkeit lächelt; hier findet die innigste und reinste Verschmelzung von stummer Natur und dem sie beseelenden Dichtergemüte statt, hier fließen beide am reinsten ineinander über.

Wir haben untersucht, wie Heine sieht: was er nicht aus den Dingen heraussehen kann, sieht er hinein; durch dieses fortgesetzte Sichversenken wird es ihm erst restlos möglich, den Menschen durch die Natur seelisch zu erfassen; aber nicht immer ist er imstande, all diese Eindrücke, die er in jedem Moment aufnimmt, künstlerisch zu verarbeiten.

Fragen wir uns nun nach dem Objekt, fragen wir uns: was sieht er? So nimmt man am besten das eben erwähnte Wort Moment wieder auf.

Heine sieht nur den Moment, nicht das Dauernde, Ewige; nur das Nächstliegende, Einzelne, nicht das Entfernte, Ganze. Heine besitzt einen merkwürdig eng umgrenzten Horizont, aber innerhalb dieses engen Gesichtskreises erblickt er alles mit außergewöhnlicher Schärfe und photographischer Naturtreue.[2]

Seine nervöse Art, sehend zu empfinden — denn Sehen und Empfinden ist bei ihm eins —, spitzt sich lediglich auf den Moment zu. Dieser poetische Proteus ist in jedem Augenblick ein anderer und doch immer derselbe, denn er, der Empfindende, das Subjekt, bleibt ja, nur ein und dasselbe

---

[1] III, 380 unten.

[2] Vergl. z. B.: „Um die linke Oberlippe zog sich etwas, oder vielmehr ringelte sich etwas wie das Schwänzchen einer fortschlüpfenden Eidechse.“ IV, 118, 17.

Objekt wirkt bald so, bald wieder ganz anders auf ihn ein. Was ihn eben entzückte oder in süße Wehmut einschläferte, darüber kann er ein Viertelstündchen später in tolles Gelächter oder hohnvolle Bitterkeit ausbrechen. Diese nervös gesteigerte, stetig spielende Sensitivität, auch die geringsten Nebenwirkungen wie einen Erzgriffel auf das weiche Wachs seiner Augen, in denen seine Seele liegt, ihre Runen graben zu lassen, die eine Stunde später durch neue Arabesken und Lettern verwischt werden, bringt all das witzige Irrlichtern seiner Gedanken, das sprühende Feuerwerk seiner Einfälle, das Wetterleuchten seiner zornigen Leidenschaft, die schillernden Regenbögen seiner Empfindungen hervor.

Durchaus falsch wäre es, ihm, dem immer sich wandelnden Proteus, deshalb Schauspielerei und Unwahrheit vorzuwerfen.

Gewiß, er verfällt, zumal in späteren Zeiten, oft der Manier, rekonstruiert sich oft im Gefühl, was er früher tatsächlich durchlebte und durchliebte; aber doch bleibt er wahr und aufrichtig in jedem einzelnen Momente, soviel Widersprüche auch diese Elemente in ihren Einzelheiten darbieten; doch ist er fähig, sich selbst in rekonstruierte Gefühle und Stimmungen derartig begeistert und voller Inbrunst einzuleben, daß auch sie künstlerische Wahrheit werden und dem lebendigen Erlebnis mit all seiner ursprünglichen Frische nicht nachstehen.

Es gibt antipolare Naturen, wie Schiller beispielsweise, die hocherhobenen Hauptes dahinschreiten, von hoher Warte aus ihre Welt überschauen, die keine Zufälligkeit, kein Moment, keine Nebenwirkung stört in der Konzeption und Wiedergabe ihrer Gesichte — diese darum größere und tiefere Künstler zu nennen wie Heine, wäre ein übereilter Schluß.

Ganz im Gegenteil: Heine ist in jedem Moment, sowie es die poetische Ausgestaltung und Verwertung seiner Gedanken und Stimmungen gilt, ein Künstler ersten Ranges, mögen diese auch noch so unanständig und frivol sein. Er hat keinen noch so ästhetisch wertlosen oder inhaltlich abstoßenden

Vers geschrieben, der nicht, rein objektiv beurteilt, immer als Muster seiner Gattung aufgestellt werden könnte.

Und darin beruht wohl auch seine immerwährende Frische, die Lösung des Rätsels, daß er von allen Vergangenheitsdichtern den größten Anspruch auf Modernität machen kann. Er sieht alles so realistisch und wahr, so bis ins kleinste Detail und stellt es doch wieder so künstlerisch abgeschliffen dar, spiegelt es in einer so proteusartig schillernden, aber immer so interessanten, oft bezaubernden Seele, daß er dieselben Wirkungen wie Homer und Salomo, im nächsten Moment wie Maupassant und Liliencron hervorzuzaubern vermag.

Er ist der Vater des modernen Impressionismus. Und ob diese Pointillierkunst geringer einzuschätzen ist, als die Freskomalerei in großen, gigantischen Zügen, ist wohl noch sehr die Frage. Im Grunde ist ja alles menschliche Handeln und erst recht Schauen und Empfinden Stückwerk — winzige Mosaiksteinchen — bunte Glasscherben —, jene Idealisten und Philosophen, die das Ganze, die Mosaiktafel, das fertige Glasfenster zu sehen meinen, sind eben — Idealisten und Philosophen.

Einige prägnante Beispiele mögen genügen, zu zeigen, was Heine sieht, eine reine Naturschilderung, wie sie sich nur selten bei ihm findet, sein Gedicht „Meeresstille“[1]. Von der endlos sich dehnenden Wasserfläche, die er ja doch nicht überschauen kann, wendet sich hier sein träumendes Auge aufs Nächste, Intimste, und da leuchtet es auf voller Interesse und herzlicher, rührender, humorvoller Anteilnahme: es sieht den auf dem Bauch schnarchenden Bootsmann und den beteerten Schiffsjungen, den der Kapitän ausflucht, weil er einen Häring gestohlen; aber nicht bloß den Jungen selbst, auch sein breites, vulgäres Maul, das wehmütig zuckt, seine großen, schönen Augen, die voll Wasser stehen, und mit dem äußersten Strahl des Augenwinkels erfaßt es auch in der Nähe eine charakteristische Parallelszene der Natur: das

[1] I, 174—75.

sonnenfrohe Köpfchen, das lustig plätschernde Schwänzchen eines auftauchenden Fischleins und die Möwe, die es sich im nächsten Moment zur Beute holt.

Damit vergleiche man die Schilderung des alten Lüneburger Walles und seiner idyllischen Aussicht in einem Liede der „Heimkehr“ [1], oder derartig fein und scharf beobachtete Einzelzüge, wie:

„An den Mastbaum klammert die Möwe sich
Mit heiserem Schrillen und Schrei'n.“ [2]

Heine sieht den Unglücksvogel mitten im wildesten Sturmtoben, sowie er auch durch das Heulen und Brausen der See das „Fluchen, Erbrechen und Beten“ aus der Kajüte [3] schallen hört.

Ja, er sieht noch schärfer: Während des Seesturms, wo sein Rufen verhallt im Schlachtlärm der Winde, wo es braust und pfeift und rasselt und heult wie ein Tollhaus von Tönen, entgeht seinem Blick die weiße, gespenstische Möwe nicht:

„schon flattert sie leichenwitternd
und wetzt an dem Mastbaum den Schnabel.“ [4]

Kein andrer als Heine selbst in seiner schon oben festgestellten, merkwürdig scharfen Selbstbeobachtung hat diese Grenzen seiner Befähigung, diese Eigenart seiner Veranlagung erkannt, in deren weise geübter Beschränkung und sorgsamer Pflege er ein so unerreichter Meister ist.

An Immermann schreibt er am 10. Juni 1823: „Ich will Ihnen gern eingestehen den Hauptfehler meiner Poesien, durch dessen Vorwurf Sie mich wahrscheinlich zu verletzen glauben: — es ist die große Einseitigkeit, die sich in meinen Dichtungen zeigt, indem sie alle nur Variationen desselben kleinen Themas sind ... Bei mir war die Kunst des Konzentrierens leichter auszuüben, eben weil ich nur ein Stückchen Welt, nur ein einziges Thema darzustellen hatte.“ Auch

[1] I, 96, Nr. 3, Strophe 2—5. — [2] 100, Nr. 10, Vers 3. — [3] 101, Nr. 11, V. 3. — [4] 173, Nr. 8, 15.

Varnhagen von Ense gegenüber betont Heine wiederholt diese Einheit und Einseitigkeit seiner Art zu dichten, und in einem Briefe an Moses Moser vom 30. September 1823 findet sich ebenfalls eine charakteristische Stelle, die des Dichters Veranlagung, seine proteusartige Verwandlungsfähigkeit und trotz aller äußeren Zerfahrenheit doch tiefinnere Konzentration andeutet und zugleich jene oben erwähnten Luststimmungen und Unlustperioden anklingen läßt: „Damit Du mich", schreibt er, „nicht nach dem Maßstabe mißt Deiner eignen großen Seele. Die meinige ist Gummi elasticum, zieht sich oft ins Unendliche und verschrumpft oft ins Winzige. Aber eine Seele habe ich doch. I am positive, I have a soul so gut wie Sterne. Das genüge Dir. Liebe mich um der wunderlichen Sorte Gefühls willen, die sich bei mir ausspricht in Torheit und Wahrheit, in Güte und Schlechtigkeit. Liebe mich, weil es Dir nun mal so einfällt, nicht weil Du mich der Liebe wert hältst."

II. Hauptteil.

Die natursymbolischen Elemente in Heines Werken.

1. Abschnitt.

Das Buch der Lieder.

1. Junge Leiden. Lyrisches Intermezzo. Die Heimkehr.

Wenden wir uns nun eingehender unserm eigentlichen Thema zu und durchblicken wir zunächst die Gesamtheit der Heineschen Werke vom Standpunkt der Natursymbolik aus.

Zunächst die Gedichte seiner ersten Periode (1797 bis 1823), die „Jungen Leiden", das „Lyrische Intermezzo" und die „Heimkehr" enthaltend, später alle im „Buch der Lieder" zusammengefaßt.

In ihnen kommt die Natursymbolik zum vollendetsten, naivsten, aber auch künstlerisch-unmittelbarsten Ausdruck, enthält ja auch das „Lyrische Intermezzo" die Krone aller Heineschen Natursymbolik, das ebenso reine wie tiefe Gleichnis vom Fichtenbaum und der Palme, auf das wir noch in anderm Zusammenhange näher zu sprechen kommen.[1]

Zwei Grundelemente spielen im „Buch der Lieder" eine wichtige Rolle, und ihr Vermischen oder raffiniertes Nebeneinandersetzen gibt der Samlung ihren eigenartigen Reiz, mit

[1] Vergl. Seite 141 und 160.

dem sie bis heute wirkt: aus der Romantik übernimmt Heine allerhand poetische Stoffe und Motive, um daneben die modernsten Stimmungsbilder, blendende Impromptus und witzige Capriccios aus der konventionellen Gesellschaft in einem nonchalant-geistreichen Plauderton vorzutragen. Diese überraschende Mischung, Alltagsstoffe, Gegenwartsgefühle, halb noch im romantischen Feengewand, halb im sorgfältigen Gesellschaftsrock, wirkt aber bei aller Kühnheit nichts weniger wie abgeschmackte Maskerade; das Romantische erscheint nicht verstaubt und anachronistisch, es tritt uns lebensvoll und plastisch entgegen, und das ist das Geheimnis der Wirkung: Modernität und Kühnheit im Stoff, dazu Knappheit und Plastik der Darstellung.

Wie aber die Anwendung natursymbolischer Motive eines der Hauptmittel ist, diese Anschaulichkeit zu erzielen, werden wir im folgenden sehen.

Alles im „Buch der Lieder" ist belebt und beseelt.

In den jugendlich-wirren „Traumbildern" noch keine eigentliche Natursymbolik, aber ein sie bedeutsam streifendes Element: Plastik der Bewegung, Anschaulichkeit der Phantasie, mit der der Dichter seine grellsten Visionen zu geisterhaften, alpdrückenden Träumen umwandelt.

Aber schon in den neun „Liedern" der „Jungen Leiden" beginnt er mit rein natursymbolischen Motiven zu arbeiten:

Den sonnenglitzernden, lockenden, aber gefährlichen Strom vergleicht er der Geliebten:

„Oben Lust, im Busen Tücken,
Strom, Du bist der Liebsten Bild."[1]

Seine Lieder sind ein „starrkalter Lavastrom, der ihm einst so funkensprühend aus dem tiefsten Gemüt hervorstürzte"[2], etc.

Von den 20 folgenden „Romanzen" sind vor allem drei bemerkenswert in dieser Hinsicht.

Im „Liedchen von der Reue"[3] belebt sich der flüsternde Wald gar seltsam vor dem reuzerquälten Reiter Herrn Ul-

[1] I, 33, Nr. 7, S. 4. — [2] 34, Nr. 9, S. 3. — [3] 49—50.

rich — ein blühendes, glühendes Bildnis schwebt ihm vor mit Lippen, so süß wie Rosen, aber oft Worte bergend, so giftig wie Schlangen im Busch, wellenblauen Augen, Locken, wie goldne Fangnetze; die Blätter, erst so lustig schwatzend, rauschen schaurig beim Nahen der zweiten Gestalt, der bitterbetrübten Mutter; viel seltsame Stimmen regen sich im Abendwind und akkordieren des Ritters Reuelied, das er nicht müde wird, zu singen.

Dann das muntere „Lied von den Dukaten“,[1] die nicht bei den güldnen Fischlein und Blümlein, noch den güldnen Vöglein oder Sternlein sind.

Schließlich am Ende dieser ersten Romanzensammlung ein „Wahrhaftig“, drei Lieblings- und Hauptvergleiche der Heineschen Natursymbolik verwendend, die er späterhin bis zum Überdruß variiert:[2]

„Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein,
Dann knospen und blühen die Blümlein auf;
Wenn der Mond beginnt seinen Strahlenlauf,
Dann schwimmen die Sternlein hinterdrein;
Wenn der Sänger zwei süße Äuglein sieht,
Dann quellen ihm Lieder aus tiefem Gemüt.“

Im „Lyrischen Intermezzo“ aber blühen und leuchten diese Farben am buntesten und reinsten, denn jetzt sind sie noch frisch, ihre Mischungen nicht allzu virtuos, ihr Glanz nicht oft so stumpf und abgebleicht wie später.

Die Naturbeseelung ist hier mit bewußter Kunst und Absicht zum Ausdruck gebracht:

Draußen der Lenz, und im Herzen erste Liebe — die Knospen springen, und der Liebe Samen geht auf;[3] aber die Rosen erblassen, und die Veilchen verstummen, traurig schlagen die Lerchen, verdrießlich leuchtet die Sonne, wenn den Armen sein herzallerliebstes Lieb erst verließ.[4] Unter blühenden Linden und lachender Sonne gaben sie sich den

[1] I, 52, Nr. 17. — [2] 55, Nr. 20. — [3] 66, Nr. 1. — [4] 74, Nr. 23.

ersten Kuß; da sie sich höflich Adieu sagen, rascheln welke Herbstblätter auf ihre Wege.[1] Aus den verzückten Tränen des Verlassenen aber sprießen Blumen, und seine Seufzer wandeln sich zu Nachtigallen.[2] Eine Flut von Vergleichen wird wie ein blütenschweres Füllhorn über das Köpfchen der Geliebten ausgegossen:

„Sie selber, aller Liebe Bronne,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne."[3]

Alle Blumen beginnen zu leben, denn der Dichter haucht seine Seele in den Kelch jeder Lilie;[4] große Blüten schmachten im Abendlicht und betrachten sich zärtlich wie verschwiegene Bräute.[5]

Alle Bäume sprechen und singen,[6] und die mitleidigen Blumen bitten den stumm in Liebesschmerz Wandelnden, ihrer lieblichen Schwester nicht böse zu sein.[7] Oder er irrt klagend im Wald und rüttelt die Bäume aus dem Schlaf, die mitleidig ihre grünen Köpfe schütteln.[8]

„Die Veilchen kichern und kosen
Und schau'n nach den Sternen empor,
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr."[9]

Seine Lieder werden zu Vöglein, flattern mit klingendem Gefieder zum Herzen seines Mägdleins;[10] aber wenn auch ihre Veilchenäuglein, ihre Rosenwänglein und Lilienhändchen immerfort blühen und blühen, ihr Herzchen ist verdorrt,[11] und dem armen, totkranken Dichter erlischt „der süßen Liebessterne goldne Pracht."[12]

In der „Heimkehr" (1823—24), dem Schluß des „Buches der Lieder" sind die Motive fast noch gefälliger variiert und glänzender abgeschliffen; einige ganz neue kommen hinzu, wie:

[1] I, 75, Nr. 25. — [2] 66, Nr. 2. — [3] 67, Nr. 3. — [4] 68, Nr. 7. — [5] 82, Nr. 43, S. 2. — [6] 82, S. 3; 88, Nr. 58, S. 5. — [7] 83, Nr. 45, S. 2. — [8] 90, Nr. 61. — [9] 69, S. 2. — [10] 36, S. 1. — [11] 77, Nr. 30. — [12] 90, Nr. 63, S. 2.

„Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht",[1]

ein Vergleich, der dann späterhin in allen folgenden Werken, vor allem den „Nordseebildern", immer neuen, überraschenden Umformungen und Vertiefungen unterworfen wird.

Auch durch die Lieder der „Heimkehr" sprechen die Blumen und schwatzen die Bäume und Vögel.[2]

Neue Bilder werden zum Gleichnis herangezogen, Sonne, Mond und Sterne,[3] Edelsteine[4] und Tiere.[5]

Wo die Geliebte ihm die verlorene Treue versprochen und ihre Liebestränen flossen, sind Schlangen hervorgekrochen.[6]

Ein Freund fragt den Dichter:

„Willst Du ewig brütend sitzen
Auf den alten Liebeseiern?

Ach! das ist ein ewig Gattern,
Aus den Schalen kriechen Küchlein,
Und sie piepsen und sie flattern,
Und Du sperrst sie in ein Büchlein."[7]

Aber schon dies letzte Beispiel zeigt eine neue Nuance, einen weiteren Fortschritt oder, wenn man will, ein auf die Spitze Treiben, das dann später ausarten und zur Manie führen mußte: Heines Ironie, die sich bis jetzt noch selten seiner Naturmythologie verschwisterte — im „Lyrischen Intermezzo" nur einmal, wo er sich mit einem Gimpel vergleicht und durch sein Liebchen, die ja den Gimpeln hold ist, vom Schmerz geheilt werden will[8] und allenfalls noch im „Lied von den Dukaten" —, beginnt jetzt mit Wortwitzen und

[1] I, 100, S. 1 (vergl. I, 454, S. 4 etc.). — [2] 97, Nr. 4. — [3] 114, Nr. 40, S. 1; 123, Nr. 63; 119, Nr. 52. — [4] 120—21, Nr. 56; 123, Nr. 62. — [5] 113, Nr. 38, S. 5; 116, Nr. 42; 132, Nr. 83, S. 3. — [6] 105, Nr. 19. — [7] 116, Nr. 42. — [8] 86, Nr. 53.

realistischen Wendungen ein graziöses, farbig-kontrastierendes Spiel zu treiben.

„Sei mir gütig, sei mir gnädig,
Schönste Sonne unter den Mädchen,
Schönstes Mädchen unter der Sonne“[1]

fleht er, oder ruft kühn-realistisch:

„Der Wind zieht seine Hosen an,
Die weißen Wasserhosen“,[2]

und dann in der zweiten Strophe ein überraschend blitzschnelles Negieren und Umwenden des Bildes, bei näherer Betrachtung ganz sinnlos, aber für den Moment wundervoll drastisch und wie geboren aus dem stürmischen, regenguß-triefenden Milieu:

„Aus dunkler Höh' mit wilder Macht
Die Regengüsse träufen;
Es ist, als wollte die alte Nacht
Das alte Meer ersäufen.“

Im übrigen auch hier wieder die alten Parallelen zwischen Lenzesblühen und Herzensfrühling.[3] Aber Heines scharf pointierender Art entspricht weit mehr die verhältnismäßig starke Anwendung des kräftiger wirkenden Naturkontrastes. Den drei Beispielen, die uns das „Intermezzo“ hierfür liefert,[4] entsprechen drei weitere in der „Heimkehr“:

„Mein Herz, mein Herz ist traurig,
Doch lustig leuchtet der Mai“,[5]

und das Pendant hierzu:

„Mag da draußen Schnee sich türmen,
Mag es hageln, mag es stürmen,
Klirrend mir ans Fenster schlagen,
Nimmer will ich mich beklagen,
Denn ich trage in der Brust
Liebchens Bild und Frühlingslust.“[6]

---

[1] I, 119, Nr. 52. — [2] 100, Nr. 10. — [3] 126, Nr. 67. — [4] 76, Nr. 28; 77, Nr. 31; 79, Nr. 37. — [5] 96, Nr. 3. — [6] 119, Nr. 51 und 135–37.

Man sieht also: bereits 1823 ein Verschärfen der Mittel, ein stärkeres Auftragen von Farben, immer noch künstlerisch abgetönt, aber doch die spätere Entwicklung andeutend.

Auch sonst finden sich in der „Heimkehr" wundervolle Proben innigster Naturbeseelung, oft mit den denkbar einfachsten Mitteln. So die musikalischsten Strophen, die Heine vielleicht geschrieben hat, am melodiösesten, weil hier zu dem äußeren Rhythmus und dem inneren Gesang, den wir ja an jedem seiner Verse bewundern können, auch ein schönes, natursymbolisch empfundenes Bild, ein Sinnenreiz aus dem Gebiet des natürlichen, hörbaren Rhythmus gefügt wird:

„Ein feuchter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn;
Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Kahn.
Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor." [1]

Man vernimmt das regelmäßige Einschlagen der Riemen aus diesen Versen, das melancholische Vergurgeln der abendlichen Wellen, ein leises Frösteln spürt man in diesem letzten Sonnenglanze und ist gefangen in dieselbe süß-peinvolle Stimmung, in der sie der Poet einst schrieb.

In der „Heimkehr" findet sich auch das schlichteste und reinste Bild, was Heine natursymbolisch gelang:

„Du bist wie eine Blume
So hold und schön und rein" [2] etc.

Kein Wort zu viel oder zu vielsagend, keines an falscher Stelle, nichts übertrieben oder allzu süßlich, der uralte Vergleich so zart subjektiviert, so vieles unausgesprochen zwischen den Zeilen, soviel schlummernde Gegensätze unaufdringlich angedeutet, soviel deutsches Gemüt — an ein Judenmädchen verschwendet, würden die Antisemiten sagen

[1] I, 104, Nr. 16. — [2] 117—18.

Noch ein Lied ist bemerkenswert, weil es die Mondsymbolik, in der Heine meisterhafte Bilder geschaffen, zum vollendetsten Ausdruck bringt. Im „Intermezzo“ hatte der Dichter das traumhaft-schöne Gemälde von der Lotosblume hervorgezaubert, die bräutlich verschämt ihrem silbernen, leuchtenden Buhlen das Antlitz entschleiert.[1] Jetzt gelingt ihm ein ähnliches Bild, nur noch landschaftlich schöner, belebter, vor allem deutscher; denn er fängt sich eine deutsche Waldelfe, in ihrer entschleierten Glieder weißer Pracht die leuchtende Verkörperung der Mondstrahlen; die schimmernden Kringel und Kreise, die er nachts durch die flüsternden Erlen auf den Wellen des Baches aufglänzen sieht, formen sich ihm zum weißen, lieblichen Arm und Nacken der Elfe:

„Dämmernd liegt der Sommerabend
Über Wald und grünen Wiesen;
Goldner Mond im blauen Himmel
Strahlt herunter, duftig labend.

An dem Bache zirpt die Grille,
Und es regt sich in dem Wasser,
Und der Wandrer hört ein Plätschern
Und ein Atmen in der Stille.

Dorten, an dem Bach alleine,
Badet sich die schöne Elfe;
Arm und Nacken, weiß und lieblich,
Schimmern in dem Mondenscheine.“[2]

In den letzten, mehr romanzenartigen Liedern der „Heimkehr“ stellen wir die alten, bisweilen neu variierten Motive fest. Zumal in der „Götterdämmerung“, ein grell kontrastiertes, genial erschautes Bild, fest und restlos durchgeführt, in dem der Dichter, während oben der Mai prangt und jubelt, der Erde Schmerzen durch ihre Rinde sieht, die Glut, die in ihrem Busen wühlt, ihre tausend Adern bluten und aus der klaffenden Wunde wilde Flammen und Rauch und Blut hervorströmen wähnt.[3]

[1] I, 69, Nr. 10. — [2] 133, Nr. 85. — [3] 136.

Die Blumenwelt wird in diesem Teil fast noch sinniger und lieblicher belebt als bisher. In der Landschaft des Traumgottes winken dem Dichter die Trauerweiden mit ihren langen, grünen Armen Willkommen (ein späterhin oft wieder aufgenommenes und weiter gebildetes Motiv), und die Blumen sehen ihn still mit klugen Schwesteraugen an.[1] „Märchenartig grüßen Rosen" im Garten des Alkalden, „und sie glühn wie Liebesboten",[2] während „weiße Lilien lichtumflossen nach den Sternen droben blicken",[3] und als das Pärchen sich in der Laube gefunden, schweigt der Nachtigall Brautlied,

„Und man hört nur, wie verstohlen,
Das Geflüster kluger Myrten
Und der Blumen Atemholen." [4]

Im Gedicht „Ratcliff" schließlich ein paar prunkvolle, wollustdurchglühte Jamben, wohl die feurigste Verschmelzung von Blumen- und Herzenswelt bei Heine:

„Die Veilchen sah'n sich zärtlich an, sehnsüchtig
Zusammenbeugten sich die Lilienkelche;
Aus allen Rosen glühten Wollustgluten;
Die Nelken wollten sich im Hauch entzünden;
In sel'gen Düften schwelgten alle Blumen,
Und alle weinten stille Wonnetränen,
Und alle jauchzten: Liebe! Liebe! Liebe!" [5]

---

2. Die beiden Nordseezyklen.

Heines Liebe zum Meer ist ja sprichwörtlich. Hier zur Erhärtung nur einige charakteristische Briefstellen:

„O, wie lieb ich das Meer", schreibt er am 14. Oktober 1826 an Immermann. „Ich bin mit diesem wilden Element so ganz herzinnig vertraut geworden, und es ist mir wohl, indem es tobt."

---

[1] I, 137, 21 ff. — [2] 141, S. 2. — [3] 141, S. 8. — [4] 142, S. 4. — [5] 139.

Seine impulsive, ganz auf dem Moment ruhende und doch im Grunde so einheitliche Natur spiegelte sich eben am vollkommensten und restlosesten in den ewig beweglichen, jetzt glatt und friedlich träumenden, jetzt wild und trotzig schäumenden Meereswogen, besser noch als in Blumen und Sternen.

„Das Meer ist mein wahlverwandtes Element, und schon sein Anblick ist mir heilsam", meint er in einem Briefe an Moser vom 6. August 1829. „Ich wünschte, Du sähest mal das Meer; vielleicht begriffest Du die Wollust, die mir jede Welle einflößt. Ich bin ein Fisch mit heißem Blute und schwatzendem Maule; auf dem Lande befinde ich mich wie ein Fisch auf dem Lande."

„Du kannst kaum glauben, lieber Simrock," schreibt er unterm 26. Mai 1826, „wie sehr ich das Meer liebe."

Mit diesen Briefstellen vergleiche man größere Auslassungen, wie sie sich im II. Teil der „Reisebilder" finden.[1]

„Hab' immer das Meer so lieb gehabt,
Es hat mit sanfter Flut
So oft mein Herz gekühlet,
Wir waren einander gut"[2]

singt er noch viele Jahre nach der Entstehung der „Nordseezyklen" von Paris aus, begraben im Häusermeer und Weltstadtlärm, voll Sehnsucht nach dem majestätischen Wellenschlag seiner erhabenen Einsamkeit.

Die hohe Einfachheit des Meeres zähmt und erhebt ihn zu gleicher Zeit, und zwar in stärkerem Grade als jemals eine andere erhabene Umgebung. Das Mißverhältnis zwischen Körper und Seele wird ihm hier zuweilen erst recht deutlich, und er meint, daß all unser kluges Wissen, Streben und Hervorbringen irgend einem höheren Geiste ebenso klein und nichtig erscheinen muß, wie ihm jene Spinne, die er als Student über den Folianten der Göttinger Bibliothek ihr Wesen treiben sah, ohne daß sie von all den Weisheitswundern, auf denen sie ihr Leben verbrachte, etwas erfuhr.[3]

[1] III, 104. — [2] I, 231, Nr. 15. — [3] III, 105.

Immer wieder drängt sich ihm die Ähnlichkeit seiner eigenen Seele mit dem Meere auf;[1] kein anderer Vergleich wirkt daher so unmittelbar, so überzeugend auf uns wie dieser, keinen anderen hat er so tiefsinnig variiert und ausgeschmückt.

Es war deshalb auch kein anderer Dichter so zum Sänger des Meeres berufen, wie dieser nervös besaitete, momentan beobachtende, impulsiv schaffende Poet, mit seinem feinen musikalischen Empfinden, der das von Tieck, Robert und wohl auch den freien Rhythmen Goethes und Novalis entnommene „schaukelnde Metrum", wie er selbst gesteht,[2] so meisterhaft seinen wie Seegeruch duftenden Schilderungen, seinen wie Meeresleuchten glühenden Empfindungen anzuschmiegen und einzuschmeicheln wußte.

„Das Meer war so wild, daß ich oft zu versaufen glaubte," äußerte er zu Campe nach einer stürmischen Seefahrt, „aber es tut mir nichts Schlimmes; es weiß recht gut, daß ich noch toller sein kann, und dann", fügte er mit berechtigtem Stolz hinzu, „bin ich nicht der Hofdichter der Nordsee?"

Ganz natürlich ist es, daß Heine allein von den vielen Dichtern, die das Meer vor ihm und neben ihm beschauten und besangen, diesen immer bewegten, nie völlig ruhigen Organismus in seiner charakteristischen Totalität erfaßte, die feinsten Nuancen seiner Bewegungen und Stimmungen festzuhalten vermochte, an denen die anderen geschlossenen Auges vorübergingen; denn er war ja eben der geborene Empfinder jeder Nuance, der genialste Beobachter jedes Moments. Selbst Goethe kennt, wie Homer und alle anderen Meeressänger, z. B. Ewald von Kleist, Salomon Geßner, Leopold Graf Stolberg, bis dahin nur zwei Grundstimmungen, zwei Antipolarerscheinungen der See: Meeresstille und glückliche Fahrt, Sturmeswüten und Wogenkampf. All die tausende verzitternder Bewegungen, ver-

[1] z. B. I, 100, 1; 167, 3—4; 170, 5; 107, S. 5—6; III, 102: „Ich liebe das Meer wie meine Seele. Oft wird mir sogar zumute, als sei das Meer eigentlich meine Seele selbst." etc. — IV, 95, 2 von unten.

[2] S. Brief an Moser, 14. Dez. 1825, und Brief an Simrock vom 26. Mai 1826.

klingender Stimmungen, die in Wahrheit die See bis an die fernsten Riffe durchzittern und durchklingen, all das schaute und empfand erst Heine.

Hinzu kommt bei ihm eine fabelhaft geschickte Belebung der Landschaft durch Staffage, wie er sie schon vor 1825 bisweilen geübt. Jetzt bildet er diese Fähigkeit zur Virtuosität aus, die doch niemals aufdringlich oder überladen wirkt.

Viel natursymbolische Motive in den Nordseezyklen verraten den Schüler Homers. Aus den „meerdurchrauschten Blättern seiner Lieder steigt ihm der Atem der Götter und der leuchtende Menschenfrühling und der blühende Himmel von Hellas auf.“[1] Da bevölkert sich ihm rings das Meer mit den Göttern Griechenlands, die traurig und marmorblaß, entthronte Herrscher, im Mondlicht vorüberwallen.[2] Die Okeaniden singen,[3] die Dioskuren ruft er zum Schirm und Schutz des gewittergepeitschten Schiffes herbei,[4] und in zwei wundervollen „Sonnenuntergängen“ bannt er Sonne, Mond und Sterne, Helios, Luna und ihre Kinder in herrliche Bilder, personifiziert die Gestirne, die Lust und Leid, Brautglück und Witwenweh durchkosten, wie die „stolzen, glückgehärteten Menschen“ auch.[5]

Aber wie bei den Elfen und Nixen des „Buches der Lieder“, auch hier kein bloßes Herübernehmen abgebrauchter Symbolgestalten, sondern ein ganz Neues, Modernes ihnen eingeatmet, so daß sie wieder aufleben und ganz anders aussehen wie weiland beim guten Vater Homer.

Poseidon vergnügt sich mit groben Seemannswitzen über das arme Poetlein, das

„unter dem Wasser lachten
Amphitrite, das plumpe Fischweib,
Und die dummen Töchter des Nereus.“[6]

Aphrodite wird zur „Großmutter der Liebe“;[7] der alte Meergott enttaucht bis auf die Brust dem Meer und

---

[1] I, 168, Nr. 5. — [2] 187—89, Nr. 6. — [3] 184, Nr. 5. — [4] 181, Nr. 2. — [5] 164, Nr. 3, und 183, Nr. 4. — [6] 169, 4 v. u. — [7] 173, 12.

„trägt eine Jacke von gelbem Flanell
Und eine lilienweiße Schlafmütz
Und ein abgewelktes Gesicht.“[1]

Bisweilen auch träumt sich der Dichter selbst in die Rolle eines alten Helenengottes, der wie Zeus zu Semele und Europa zum schönen Fischermädchen sich niederläßt; aber er hält die Vermummung nicht allzu lange aus, fällt lachend aus der Rolle und demaskiert sich lustig als moderner Sünder und Seladon.[2]

Um den Kontrast noch mehr zu vertiefen, fügt er dann in all den heidnisch-modernen Maskentanz Bilder von so ergreifender Reinheit und Schönheit wie seinen friedenspendenden Christus, über Länder und Meere schreitend, dessen flammendes Sonnenherz seine Gnadenstrahlen über Städte und Menschen gießt.[3]

Und dann das Originellste, was Heine schrieb, berauschend wie Rheinwein und selbst die graziöse Champagnerpoesie von Hauffs „Phantasien im Bremer Ratskeller“ übertrumpfend, „die erste, originelle Neugestaltung der Trinkerpoesie seit Horaz und den Vagantenliedern“ nach Richard M. Meyers Urteil, dem wir von allen neueren Literarhistorikern die feinsinnigste Würdigung Heines verdanken, ein Meisterstück natursymbolischen Humors:

„Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat
Und hinter sich ließ das Meer und die Stürme,
Und jetzo warm und ruhig sitzt
Im guten Ratskeller zu Bremen.“

Hier schaukelt im weinseligen Metrum die ganze bezechte Welt und schwingt sich im tollen Wirbel; wer sich nicht festhält, oder wen nicht am Schopf der brave Ratskellermeister erwischt, der purzelt unfehlbar in ein goldensüßes Meer von Rausch und Liebe; selbst die Engel auf den Dächern sind betrunken, und

---

[1] I, 184, 23–26. — [2] 168, 11–16. — [3] 177–78.

„die glühende Sonne dort oben
Ist nur eine rote, betrunkene Nase,
Die Nase des Weltgeists.
Und um die rote Weltgeistnase
Dreht sich die ganze betrunkene Welt."[1]

Neben solchen Meisterstücken finden sich zwar auch die alten natursymbolischen Motive früherer Werke: das überraschte Mädchen steht gleich einer erschrockenen Lilie;[2] der smaragdene Frühling schaut ihn an mit bunten, duftenden Augen;[3] er spricht von taubenmildem Lächeln und Augen schwarz wie Sonnen,[4] von Worten süß wie Mondlicht und zart wie Duft von Rosen;[5] nennt sogar die Rose, deren süßen Duft er kostet, die „mondscheingefütterte Nachtigallbraut",[6] und die Sonne die ewige, feuerblühende Rose des Himmels[7] — aber diese Anklänge an schon benutzte Motive verschwinden fast unter der Fülle neuer Gesichte, die sich uns aufdrängen. Einige Beispiele mögen genügen. So die an Homer anklingende, aber ungleich vielgestaltigere Belebung von Wind und Wellen. Bald sind die Wellen „weiße Rosse, die Boreas selber gezeugt mit des Erichthons reizenden Stuten",[8] bald drängen sie sich lustig und hastig hüpfend ans Ufer, „wie wollige Lämmerherden, die abends der singende Hirtenjunge nach Hause treibt."[9] Dann wieder wandeln sie sich zu schwarzgrünen Rossen mit silbernen Mähnen, auf denen „die schimmernden Segel der Helgoländer, die kecken Nomaden der Nordsee, wie Schwänenzüge vorüberschiffen."[10]

Die Wolken aber werden zu

„Formlos grauen Töchtern der Luft,
Die aus dem Meer in Nebeleimern
Das Wasser schöpfen,
Und es mühsam schleppen und schleppen."[11]

Und nachts liegt der ungestaltete Nordwind über dem Meere

---

[1] I, 192—93. — [2] 167, 3 v. u. — [3] 180, 14. — [4] 182, 27 u. 32; 35—36. — [5] 182, 35. — [6] 185, 17. — [7] 191, 16—18. — [8] 183, 8—10. — [9] 183, Nr. 4, 8—12. — [10] 191, 9 ff. — [11] 182, 4 ff.

„Platt auf dem Bauch, und heimlich mit ächzend gedämpfter Stimme,
Wie'n störriger Griesgram, der gut gelaunt wird,
Schwatzt er ins Wasser hinein“ [1] etc.

Wie drastisch wirken diese geschickten Personifikationen in knappen Bildern, die so völlig im Geist des germanischen Naturmythos empfunden sind und doch ganz neu erfunden, ohne Anknüpfung an alte Sagenmotive mit sicherem Instinkt geschaffen wurden.[2]

Noch finden sich zwei neue, der Blumensymbolik entnommene Motive, die zu den schönsten gehören, die Heine auf diesem Gebiet geschaffen: „O, wie hab ich geschmachtet in öder Fremde“, ruft er im „Meergruß“ aus

„Gleich einer welken Blume
In des Botanikers blecherner Kapsel
Lag mir das Herz in der Brust.“ [3]

Und sodann im „Epilog“ das wundervolle Gleichnis vom wachsenden, wogenden Ährenfeld menschlicher Gedanken,

„Aber die zarten Gedanken der Liebe
Sind wie lustig dazwischen blühende
Rot und blaue Blumen.“ [4]

Der alte Vergleich der Augen seiner Geliebten mit den Sternen des Himmels erhält hier seine tiefste und schönste Auslegung und wird in verschiedenen Situationen und Bildern ganz einzigartig durchgeführt. Dieser kleine Zyklus „Nachts in der Kajüte“ [5] enthält Strophen von so bestrickendem Wohllaut und tiefer, andachtsvoller Symbolik, wie etwa diese:

„Das Meer hat seine Perlen,
Der Himmel hat seine Sterne,
Aber mein Herz, mein Herz,
Mein Herz hat seine Liebe.“

---

[1] I, 166, Nr. 4, 3 ff.

[2] Ähnlich erfindet Theodor Storm in der „Regentrude“ so schmiegsam und neuschöpferisch, zugleich ganz im Geist der Sage, seine Symbolgestalten, daß man kaum glauben will, er habe ohne Vorlage geschaffen.

[3] I, 180, 3—6. — [4] 193, Nr. 10. — [5] 171—73, Nr. 7.

Und dann:

„Aus den Himmelsaugen droben
Fallen zitternd goldne Funken
Durch die Nacht, und meine Seele
Dehnt sich liebeweit und weiter.

O ihr Himmelsaugen droben!
Weint euch aus in meine Seele,
Daß von lichten Sternentränen
Überfließet meine Seele."

„O Natur! Du schöne, stumme Jungfrau, ich verstehe Deine Sterne, und Du verstehst meine Tränen . . . ." tönt es aus den „Reisebildern" zu uns herüber.

---

2. Abschnitt.

Die Neuen Gedichte.

Zeigen uns die „Nordseezyklen" den Dichter auf der Höhe auch seiner natursymbolischen Kunst, so ist in den nun zu besprechenden „Neuen Gedichten" (1844 erschienen) ein Nachlassen seiner besten Kraft zu spüren. Die Töne klingen nicht mehr so rein und schön, denn er überspannt bisweilen die Saiten, nicht mehr so schlicht, denn er greift oft zu volle Akkorde, in denen auch Dissonanzen nicht fehlen. Was zunächst die 44 Lieder des „Neuen Frühling" betrifft, so ist ein Moment in ihnen wesentlich neu.

Bisher war die Natur stets in Wechselwirkung getreten zum Herzen des Dichters, hatte an seinem Entzücken und Trauern teilgenommen wie eine liebende Freundin; er war es erst, von dem sie Leben empfing. In vielen Liedern des „Neuen Frühling" tritt aber die Person des Dichters völlig zurück, und die Natur führte ein eigenes, märchenhaftes Leben. Sie wird in ihren Erscheinungen antropomorphisiert und

atmet und sinnt nun, liebt und zürnt, lacht und weint, ganz losgelöst vom Menschen. Das heißt aber die Natursymbolik auf die Spitze getrieben, und eine ganze Sammlung solcher märchenhaft lebendiger Naturbilder wirkt schließlich übersättigend, zumal wenn, wie hier, alle gewaltigeren Töne, alles Grandiose fehlt; das Anmutig-Liebliche kommt zuletzt in Gefahr, spielerisch-süßlich zu werden.

Gewiß, entzückend ist in diesen Gedichten die wonnetrunkene Lust von Lenz und Liebe gemalt; jeder Vers blüht und glüht, jedes Wort duftet und schimmert, und was Heine einmal[1] von Goethes Liedern sagt, könnte bis zu einem gewissen Grade auch auf diese seine eigenen Gedichte angewandt werden: „Die harmonischen Verse umschlingen Dein Herz wie eine zärtliche Geliebte; das Wort umarmt Dich, während der Gedanke Dich küßt.“ Aber der deutsche Frühling, in all seiner bunten Pracht doch schlicht und keusch, wird zu einem orientalisch-wollüstigen Zaubergarten, einem farbenbrennenden Treibhauslenz, in dem jede Blüte raffiniert berechnet, jeder Duft fein abgewogen und mit den Nachbargerüchen harmonisch verschmolzen scheint.

Man kann sich fürs erste, und sofern man die Gedichte nicht im Zusammenhang genießt, kaum dem bestrickenden Reiz dieses Frühlingshohenliedes entziehen, aber man riecht sich bald satt an den vielen, vielen Rosen und Nelken, die Augen schmerzen von den ewigen Sonnen, Monden und Sternen, und die Ohren von dem steten Nachtigallensang.[2]

Von den vielen Versen, die nur aus schmachtenden Rosen, zärtlichen Nachtigallen und tändelnden Mondstrahlen bestehen, nur wenige Proben:

„Der Schmetterling ist in die Rose verliebt,
Umflattert sie tausendmal,
Ihn selber aber, goldig zart,
Umflattert der liebende Sonnenstrahl.

[1] IV, 274, 30–32.

[2] Bezeichnend ist, daß in 15 von den 44 Liedern die Nachtigallen, in 12 die Rosen, in 10 Mond und Sterne eine große Rolle spielen!

Jedoch, in wen ist die Rose verliebt?
Das wüsst' ich gar zu gern.
Ist es die singende Nachtigall?
Ist es der schweigende Abendstern?

Ich weiß nicht, in wen die Rose verliebt;
Ich aber lieb' euch all:
Rose, Schmetterling, Sonnenstrahl,
Abendstern und Nachtigall."[1]

Und als Beispiel für das seltsame Liebesverhältnis des lenzestrunkenen Poeten zu all diesen klingenden, duftenden, schimmernden Herrlichkeiten:

„Was treibt Dich umher in der Frühlingsnacht?
Du hast die Blumen toll gemacht,
Die Veilchen, sie sind erschrocken!
Die Rosen, sie sind vor Scham so rot,
Die Lilien, sie sind so blaß wie der Tod,
Sie klagen und zagen und stocken.

O lieber Mond, welch frommes Geschlecht
Sind doch die Blumen! Sie haben recht,
Ich habe Schlimmes verbrochen!
Doch konnt' ich wissen, daß sie gelauscht,
Als ich von glühender Liebe berauscht
Mit den Sternen droben gesprochen?"[2]

Und daneben noch zahllose andere Blumenromane mit Rosen und Nachtigallen, die sich gegen den Dichter verschwören[3] oder ihn vor der Liebe warnen,[4] sein zärtliches Liebesgeheimnis laut durch den Wald singen[5] und so weiter und so weiter mit allzu koketter Grazie.

Dann auch das alte Mittel der Parallele[6] und des Kontrastes[6] von Lenz und Liebe, Winter und Einsamkeit; die

[1] I, 206, Nr. 7. — [2] 210, Nr. 17. — [3] 208, Nr. 11. — [4] Nr. 10. — [5] 209, Nr. 13. — [6] 203, Nr. 1; 205, Nr. 5; 213, Nr. 25, S. 2; 214, Nr. 27, S. 3—4.

bekannten Töne, bisweilen mit neuen, süßen Trillerchen und Schleiferchen verziert. Und dazwischen wieder ein so schlichter, inniger Klang, in seiner zarten Reinheit ohne alle Süßlichkeit:

„Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute . . . .
Wenn Du eine Rose schaust,
Sag', ich laß sie grüßen." [1]

Auch im „Neuen Frühling" findet sich eine schöne Mondsymbolik: das Gedicht von der schlanken Wasserlilie, die, vor des Mondes Liebesblick verschämt das Köpfchen senkend, zu ihren Füßen den armen, blassen Gesellen erblickt[2] — ein deutsches Pendant zur orientalischen Lotosblume.

Ganz bezeichnend für die Überhitztheit der ganzen Atmosphäre ist die Tatsache, daß Heine in den ganzen 44 Gedichten nur einmal einen treffend realistischen Vergleich findet, den er doch in früheren Sammlungen viel öfter anzubringen wußte:

„Wie ein Greisenantlitz droben
Ist der Himmel anzuschauen,
Roteinäugig und umwoben
Von dem Wolkenhaar, dem grauen." [3]

Merkwürdig bleibt, daß der Poet, dessen ewiger Umgang doch Rosen und Veilchen sind, nur einmal im „Neuen Frühling" — im ganzen achtmal in seinen gesamten Poesien[4] — die uns allen geläufige Form der Blumenbeseelung, die sogenannte Blumensprache, zur Anwendung bringt:

„Morgens send' ich Dir die Veilchen,
Die ich früh im Wald gefunden,
Und des Abends bring' ich Rosen,
Die ich brach in Dämmrungsstunden.

---

[1] I, 205—206. — [2] 209—210, vergl. unten S. 159. — [3] 220—221. — [4] Vergl. unten S. 102.

Weißt Du, was die hübschen Blumen
Dir Verblümtes sagen möchten?
Treu sein sollst Du mir am Tage
Und mich lieben in den Nächten."[1]

Das interessanteste dieser Lieder ist jedenfall eins, in dem sich zum ersten und einzigsten Male eine merkwürdig-skeptische Reflexion in all diesen Duft- und Klangtrubel mischt:

„Die Rose duftet — doch ob sie empfindet,
Das was sie duftet, ob die Nachtigall
Selbst fühlt, was sich durch unsre Seele windet
Bei ihres Liedes süßem Widerhall —

Ich weiß es nicht. Doch macht uns gar verdrießlich
Die Wahrheit oft! Und Ros' und Nachtigall,
Erlögen sie auch das Gefühl, ersprießlich
Wär' solche Lüge, wie in manchem Fall."[2]

Hier steigen dem Dichter zum erstenmal Zweifel auf an der künstlerischen Berechtigung und Wirksamkeit seiner übertrieben angewandten Motive, er läßt uns einen Blick hinter die Kulissen seiner Dichterwerkstatt tun, wie er doppelt befremdend und aufschlußreich anmutet inmitten dieses tollgewordenen, orientalisch-tändelnden, in Weichheit und Wollust zerfließenden „Neuen Frühlings".

In bezug auf diese Gedichte kann man auch Goedeke recht geben, dessen sonstige Beurteilung Heines lächerlich engbrüstig und philiströs gerät,[3] wenn er meint: „Bei Heine war alles nur Farbenmischung, um die Alltäglichkeit seiner Stoffe zu kolorieren, ja um sich Stoffe zu machen, wo reelle Anlässe sich nicht darbieten wollten."

Das ist hier zuzugeben und wird erklärlich, wenn wir uns erinnern, daß Heine einen großen Teil dieser Lieder nicht aus innerem Antrieb heraus schuf, sondern auf Bestellung des Komponisten Albert Methfessel, der ihn 1830 um einen Liederzyklus gebeten hatte.

---

[1] I, 217, Nr. 33. — [2] 212, Nr. 20. — [3] Goedekes Grundriß, 1. Aufl. Bd. III, S. 440.

Die dem „Neuen Frühling“ folgenden Gedichte „Verschiedene“ (1834—40) zeigen mancherlei Abweichungen von der Stoffwahl ihrer Vorgänger, die sie bisweilen trotz ihrer unpoetischeren Tendenz über jene emporheben.

Zwar sind auch hier die alten Symbole Sonne,[1] Meer,[2] Rose,[3] Schmetterling[3] angewendet, aber viel seltener als früher und frischer belebt durch einige neue Züge:

„Mein Herz ist wie die Sonne
So flammend anzusehn,
Und in ein Meer von Liebe
Versinkt es groß und schön.“[4]

Originell gesehen und empfunden werden hier wieder die rauschenden Wellen, die „Stimmen des Meeres“:

„Dorten spielt der alte Nordwind
Mit den blanken Meereswellen,
Die wie Orgelpfeifen hüpfen,
Die wie Orgelpfeifen schwellen“,[5]

oder:

„Gleich wie das Meer dem Mond entgegenschwillt,
So flutet meine Seele froh und wild
Empor zu Deinem hohen Licht.“[6]

Auch die Zeitparallele und der Kontrast werden häufiger angewendet,[7] aber geschickt vertieft und durch neue Details erweitert:

„Vergängliches Glück! Schon morgen klirrt
Die Sichel über den Saaten;
Der holde Frühling verwelken wird,
Das Weib wird mich verraten.“[8]

Daneben befinden sich auch einige völlig neue Symbole. Zum erstenmal wird die Flamme, das Feuer verwendet. Im Epilog zu den neuen Liedern der „Jungen Leiden“ hatte der

[1] I, 226, Nr. 4, S. 3. 227, Nr. 6, S. 5. — [2] 226, Nr. 4; 228, Nr. 8; 229—30. — [3] 247 bis 248; 261, Nr. 8, S. 3 und Nr. 9, S. 5; 259, Nr. 6, S. 4 etc. — [4] 226, Nr. 4. — [5] 228, Nr. 8, S. 2. — [6] 256, Nr. 1, S. 2. Vergl. unten S. 111. — [7] 238, Nr. 5, S. 5; 244, Nr. 6, S. 2; 259, Nr. 6, S. 5; 261, Nr. 8; 264, Nr. 2. — [8] 259, Nr. 6, S. 5.

Dichter seine Lieder mit erkalteter Lava verglichen; jetzt nennt er das Wort der Geliebten eine „klingende Flamme“ [1], und ihre Lippen werden dann selber zu Flammen:

„Manchmal ist mir, als berühren
Ihre Lippen meinen Mund;
Bis in meiner Seele Grund
Kann ich dann die Flammen spüren.“ [2]

Ein ganz neues Bild, aus dem alten Symbol der Wassergewalt mit geschickter Plastik entwickelt, auch im „Tannhäuser“:

„Ich liebe sie mit Allgewalt.
Nichts kann die Liebe hemmen!
Das ist ein wilder Wasserfall.
Du kannst seine Fluten nicht dämmen!

Er springt von Klippe zu Klippe herab
Mit lautem Tosen und Schäumen.
Und brächer tausendmal den Hals,
Er wird im Laufe nicht säumen.“ [3]

Welch edles Gleichnis ferner in den beiden Strophen, die der Dichter „Emma“ widmet:

„O, die Sprache ist so dürftig
Und das Wort ein plumpes Ding;
Wird es ausgesprochen, flattert
Fort der schöne Schmetterling.

Doch der Blick, der ist unendlich,
Und er macht unendlich weit
Deine Brust wie einen Himmel
Voll gestirnter Seligkeit.“ [4]

Den Preis der schlichtesten Schönheit, auch natursymbolisch gewertet, wird man in den „Verschiedenen“ gewiß der aus dem Volkslied geborenen „Tragödie“ zuerteilen:

[1] I, 257, S. 5. — [2] 258, S. 2. — [3] 248, S. 6—7. — [4] 243, Nr. 2, S. 2-3.

„Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht . . .
Ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb . . .
Sie sind verdorben, gestorben.“ [1]

Wenn wir noch erwähnen, daß die drei Sonette an die schöne Friederike Robert [2] die prunkvollste Ausnutzung orientalischer Blumen- und Märchenpracht zur Symbolisierung der jedenfalls auch orientalischen Anmut der Besungenen verwerten, so ist damit das Bemerkenswerteste aus den „Verschiedenen“ zusammengestellt.

Sie sind wohl aus dem Grunde frischer, natürlicher und weniger natursymbolisch überladen, als die Lieder des „Neuen Frühling“, weil der Dichter sich nicht wie dort gewaltsam vom Dust hebt zu den Rosengefilden einer lilienhaft aristokratischen Herzdame, die er sich nur auf Bestellung einbildet, sondern sich in derber Liebeslust an die lebendigen, champagnerdurstigen Seraphinen, Angeliquen, Dianen, Hortensen, und wie seine Pariser Musen sonst noch heißen mögen, klammert.

Den 1844 erschienenen „Neuen Gedichten“ hatte Heine noch eine Reihe Romanzen beigegeben, teilweise vorher noch ungedruckt, teilweise dem 1840 veröffentlichten IV. Band des „Salon“ entnommen, und einen ziemlich wertlosen Zyklus „Zur Ollea“ erst in der 3. Auflage 1852 beigefügt.

Diese „Romanzen“ — in dem Ollea-Zyklus findet sich nur eine Variation des alten Sternenmotivs „Kluge Sterne“ [3] — bieten, natursymbolisch betrachtet, wieder ein ganz neues Bild. Das Schlagwort „natursymbolische Ironie“ bezeichnet am besten den Grundton der Sammlung; denn hier macht Heine zum erstenmal in ausgebreitetem Maße die alten natursymbolischen Motive den Zwecken seiner Ironie dienstbar.

Natürlich finden sich daneben auch die schon stehend gewordenen Requisiten: Veilchenaugen,[4] Schmetterlinge,[5] horchende Tannen, lauschende Sterne, blaß zitternder Mond;[6]

---

[1] I, 264, Nr. 2; vergl. unten S. 99, Anm. 4. — [2] 254—56. — [3] 297, Nr. 9. — [4] 275, Nr. III, S. 5. — [5] 282, S. 3 etc. — [6] 282, Nr. 21, S. 4.

statt Rehen oder Tauben, wie sonst immer, die Mädchen zur Abwechslung einmal geschmeidigen Gazellen verglichen;[1] die Reime „aus Veilchenduft und Mondenschein“ [2] gewoben. Aber vorherrschend sind kräftigere, ironische Töne. So das Stärkste, was Heine seinen Lesern an natursymbolischer Ironie und grellem Naturalismus zumutet, der „Unstern“:

„Der Stern erstrahlte so munter,
Da fiel er vom Himmel herunter.
Du fragst mich, Kind, was Liebe ist?
Ein Stern in einem Haufen Mist.

Wie 'n räudiger Hund, der verrecket,
So liegt er mit Unrat bedecket.
Es kräht der Hahn, die Sau, sie grunzt,
Im Kote wälzt sich ihre Brunst“[3] etc.

Von einem leise witzigen Grundton, einem verstohlenen Kichern durchdrungen, das nicht recht glauben will an die Gebilde der eigenen Phantasie, ist der Schluß der wundervollen „Nixen“, in denen Heine auch sonst die Personifizierung und Belebung der Natur durch Elementargeister[4] am geschicktesten anwendet:

„Der Ritter ist klug, es fällt ihm nicht ein,
Die Augen öffnen zu müssen.
Er läßt sich ruhig im Mondenschein
Von schönen Nixen küssen.“[5]

Das Motiv der Kontrastwirkung treibt Heine in diesen Romanzen auf die Spitze mit der Strophe:

„Der Tag ist in die Nacht verliebt,
Der Frühling in den Winter,
Das Leben verliebt in den Tod —
Und Du, Du liebest mich.“[6]

---

[1] I, 278, Nr. 14, S. 2. — [2] 272, Nr. 8, S. 7. — [3] 270—71, Nr. 6. — [4] Vergl. unten Seite 152 ff. — [5] 276, Nr. 11. — [6] 282, Nr. 20.

Zum letztenmal in seinen Poesien überhaupt bedient sich der Dichter der in den „Nordseezyklen“ so oft und virtuos gehandhabten Belebung durch antike Götter, und da gelingt ihm eine Szene wie die folgende „In der Frühe“[1]:

„Auf dem Faubourg Saint Marceau
Lag der Nebel heute morgen,
Spätherbstnebel, dicht und schwer,
Einer weißen Nacht vergleichbar.

Wandelnd durch die weiße Nacht
Schaut' ich mir vorübergleiten
Eine weibliche Gestalt,
Die dem Mondenlicht vergleichbar.

Ja, sie war wie Mondenlicht,
Leichthinschwebend, zart und zierlich;
Solchen schlanken Gliederbau
Sah ich hier in Frankreich niemals.

War es Luna selbst vielleicht,
Die sich heut' bei einem schönen,
Zärtlichen Endymion
Des Quartier Latin verspätet?

Auf dem Heimweg dacht' ich nach:
Warum floh sie meinen Anblick?
Hielt die Göttin mich vielleicht
Für den Sonnenlenker Phöbos?“

Das ist ein natursymbolisches Momentbild, so zart und duftig, trotz des umflutenden Frühnebels mit wenigen, kecken Strichen so sicher umrissen, wie es nur ganz Großen gelingt. Und dabei dieser ganz natürlich sich ergebende, doch raffiniert wirkende Kontrast zwischen den mit lächelnd moderner Skepsis hellenisch gedachten Gestalten und der echt französischen Weltstadt-Szenerie mit dem nebelnassen Faubourg, der graziös

[1] I, 273, Nr. 9.

ihr Kleidchen raffenden, forttrippelnden Pariserin und der, wie ein roter, lustiger Farbentupf auf Silbergrund aufgesetzten Reminiszenz an das Quartier Latin mit seinen sündhaft-frohen Studenten- und Künstlerehen.

Die den „Romanzen" angehängten „Zeitgedichte" bieten für unser Thema nichts, was einer näheren Betrachtung wert ist.

---

3. Abschnitt.

Der Romanzero.

Dagegen ist der 1851 erschienene „Romanzero" unserm Zweck wieder eine reiche Fundgrube.

Im I. Buch, den „Historien", noch viel alte Symbole und Gleichnisse. Sonne, Licht und Blume ist die Geliebte; „wo sie wandelt, blüht der Frühling, sprossen Lieb' und Maienwonne."[1] Die Bäume rufen mit grünen Zungen dem zurückkehrenden König Richard ihr „Willkommen in England" zu.[2] Gleich Odalisken fächern sich schlanke Palmen, während Zypressen weltvergessen gen Himmel träumen.[3] „Traurig unter Trauerweiden"[4] stehen die Spanier am mexikanischen Ufer und sehen grausend dem Tod ihrer Brüder zu, und

„Wie ein wild empörtes Meer
Tobten, rasten immer näher
Die erzürnten Menschenwellen."[5]

Die Sonne wird dem Feuerblick eines Herrschers verglichen,[6] und die Lauterkeit ihres Glanzes dem edlen Heldengemüt eines Kolumbus.[7]

Man sieht: alte Motiven, aber oft überraschende Neuwendungen. So die wundervoll realistische Strophe im „Präludium", das mit seiner brennenden Sehnsucht nach Gesundheit, neuen Verhältnissen und frisch strömender Lebenslust

[1] I, 363, S. 8; 364. S. 3. — [2] 357, S. 3. — [3] 367, Nr. 3, S. 5—6. — [4] 382, S. 3. — [5] 376, S. 4. — [6] 367, Nr. 2, S. 4. — [7] 374, S. 5.

so äußerst bezeichnend wirkt, wenn man es als den Sehnsuchtstraum des kranken Poeten auffaßt:

„Aus gesundem Boden sprossen
Auch gesunde Bäume — keiner
Ist blasiert, und keiner hat
In dem Rückgratmark die Schwindsucht.“ [1]

Daß Heine nicht einfach früher geprägte Symbole kopiert, zeigt die an ein ähnliches naturmythisches Motiv im II. Nordseezyklus [2] anklingende, aber, man möchte fast sagen, dem überseeischen Milieu angepaßte Strophe im „Vitzliputzi“:

„Morgen opfern wir die Pferde,
Wiehernd edle Ungetüme,
Die des Windes Geister zeugten,
Buhlschaft treibend mit der Seekuh.“ [3]

Neben bei Heine zwar ganz neuen Vergleichen, die uns aber schon allzu geläufig sind und nicht sonderlich poetisch wirken — so, wenn er vom „Sturzbach der Tränen“ [4] spricht und die israelitischen Schönen „wie ein Wirbelwind“ [5] um das goldne Kalb tanzen läßt [6] —, sind also die Historien reich an neuartigen, originellen Wendungen.

Die Papageien in der neuen Welt, „mit Augen, brillenartig schwarz umrändert,“ schrein schrillend auf und schnattern wie Kaffeschwestern. [7] Melisande schwärmt ihren Troubadour an:

„Geoffroy! Mein totes Herz
Wird erwärmt von Deiner Stimme,
In den längst erloschnen Kohlen
Fühl ich wieder ein Geglimme.“ [8]

Und die schöne, weiße Dame, nach der der „vierfüßige Werther“, der weiße Elephant, sich sehnt, wird mit folgenden Versen [9] gepriesen:

---

[1] I, 371, S. 8. — [2] 181, 8—10. — [3] 385, S. 2. — [4] 361, S. 4. — [5] 356, S. 1. — [6] 356, S. 1. — [7] 372, S. 2. — [8] 363, S. 7; ähnliches Bild in I, 424, 4—6. — [9] 334, S. 3—6.

„Wie sich die Gliedermassen wölben
Zum schönsten Bau! Es tragen dieselben
Anmutig und stolz zwei hohe Pilaster
Von blendend weißem Alabaster.

Das ist Gott Amors kolossale
Domkirche, der Liebe Kathedrale;
Als Lampe brennt im Tabernakel
Ein Herz, das ohne Falsch und Makel.

Die Dichter jagen vergebens nach Bildern,
Um ihre weiße Haut zu schildern . . . . .

Des Himalaya Gipfelschnee
Erscheint aschgrau in ihrer Näh;
Die Lilie, die ihre Hand erfaßt,
Vergilbt durch Eifersucht oder Kontrast" etc.

Schließlich findet sich im „Dichter Firdusi"[1] ein Vergleich, den Heine zur poetischen Charakterisierung eines Dichterwerkes heranzieht. — Wir werden auf diese Art seiner Symbolik noch in anderm Zusammenhang zurückkommen.

Die „Lamentationen", das II. Buch des „Romanzero" lassen einen ganz andern symbolischen Grundton durchklingen.

Auch hier zunächst wieder die alten Gleichnisse und Metaphern. „Der seidne Pöbel", die vornehme Tischgesellschaft, wird mit einem „Beet von Tulipanen, buntgeputzt und vornehm nickend",[2] verglichen, und der edle Don Fredrego in den „Spanischen Atriden" einer „schlanken Heldenblume", die dem Erzähler glühend im Gedächtnis blieb."[3] Die Tannen, in Trauermänteln vermummt, brummen Totengebete beim Begräbnis der Geliebten; der Mond steigt in der schaurigen Sommernacht vom Himmel herab und hält die Grabrede, während die Nachtigallen ihre Klagelieder singen,

[1] I, 365, S. 4 ff. — [2] 396, S. 1. — [3] 397, S. 3.

und die Sterne mit zur Leiche gehen.[1] Dem nächtigen Reiter laufen die Bäume „wie Geister vorbei in der Mondenhelle“ und rufen ihn mit wehmütigen Stimmen.[2] Aus dem üblichen Rosenmund brechen wie sonst die Küsse gleich Flammen hervor;[3] als aber die Leidenschaft sich abgekühlt, schürt „das Weib, die Plaudertasche, vergeblich in der alten Liebesasche — kein Fünkchen wird wieder lebendig.“[4]

Neu sind Vergleiche wie dieser:

„Blaue Augen, deren Schmelz
Blendend wie ein Edelstein, —
Aber auch der stieren Härte
Eines Edelsteins teilhaftig.“[5]

Schön nuanciert und vertieft erscheint die Sternensymbolik in den Versen:

„Traurig schau ich in die Höh',
Wo viel tausend Sterne nicken,
Aber meinen eignen Stern
Kann ich nirgendswo erblicken.

Hat im güldnen Labyrinth
Sich vielleicht verirrt am Himmel,
Wie ich selber mich verirrt
In dem irdischen Getümmel.“[6]

Was aber die „Lamentationen“ vom I. Buch unterscheidet, ist das starke Hervortreten der natursymbolischen Ironie. Vor allem und am bezeichnendsten in der auf Therese Heine gemünzten „Alten Rose“,[7] die, bewußt oder unbewußt, jedenfalls offensichtig genug, die köstlichste Persiflage der eigenen Blumensymbolik bildet:

„Eine Rosenknospe war
Sie, für die mein Herz erglühte;
Doch sie wuchs, und wunderbar
Schoß sie auf in voller Blüte.

[1] I, 413, S. 4, 5 u. 7. — [2] 423, S. 4; vergl. hierzu Goethes „Willkommen und Abschied“, das als Vorlage gedient haben könnte. — [3] 410, S. 3. 428, Nr. 17, S. 3 — [4] 424, S. 2. — [5] 397, S. 5. — [6] 413, S. 1—2. — [7] 414.

Ward die schönste Ros' im Land,
Und ich wollt' die Rose brechen,
Doch sie wußte mich galant
Mit den Dornen fortzustechen.

Jetzt, wo sie verwelkt, zerfetzt
Und verklatscht von Wind und Regen —
Liebster Heinrich bin ich jetzt,
Liebend kommt sie mir entgegen.

Heinrich hinten, Heinrich vorn,
Klingt es jetzt mit süßen Tönen.
Sticht mich jetzt etwa ein Dorn,
Ist es an dem Kinn der Schönen.

Allzu hart die Borsten sind,
Die des Kinnes Wärzchen zieren —
Geh ins Kloster, liebes Kind,
Oder lasse Dich rasieren."

Man halte daneben das Goethesche „Heideröslein", an das Heine offenbar bei seiner übermütigen Parodie dachte, erinnere sich durch das Zitat der letzten Strophe der lieblichen Ophelia — und man wird die groteske Komik dieser in grober Hans Sachsscher Holzschnittmanier zeichnenden Natursymbolik empfinden.

Neben solchen Capriccios treffen andere, wie „Unvollkommenheit", etwas daneben, erinnern auch allzusehr an früheres:

„Der strahlenreinste Stern am Himmelszelt,
Wenn er den Schnupfen kriegt, herunterfällt.
Der beste Äpfelwein schmeckt nach der Tonne,
Und schwarze Flecken sieht man in der Sonne.

Du bist, verehrte Frau, Du selbst sogar,
Verehrte Frau, nicht aller Mängel bar.
Du schaust mich an — Du fragst mich, was Dir fehle?
Ein Busen und im Busen eine Seele."[1]

[1] I, 419, vergl. „Entartung" I, 307.

Endlich sei noch der reizende und eigenartige Vers im „Abgekühlten“ erwähnt, bezeichnend für Heines kecke, gewandte Art, ein Bild zu wenden und weiterzudenken und dadurch mit unbekümmerter Kühnheit die überraschendsten Kontraste wirksam zu verketten:

„Und eine Blonde müsst' es sein
Mit Augen sanft wie Mondenschein —
Denn schlecht bekommen mir am Ende
Die wild-brünetten Sonnenbrände.“ [1]

Die „Hebräischen Melodien“ im III. Buch des „Romanzero“ sind dagegen frei von natursymbolischer Ironie.

Auch sonst wirtschaften sie sparsamer mit den altabgenutzten Motiven; nur einmal mit dem bekannten Blumenmotiv;[2] nur einmal die Lippen mit „immer lächelnden Rubinen“ verglichen.[3] Sonst ist alles neu empfunden und originell erfunden.

Alles dreht sich hier — dem Hauptstoff „Jehuda ben Halevy“ entsprechend — um Symbole des Dichterlebens und — Wirkens. Das Sprichwort „Perlen bedeuten Tränen“, von Lessing schon in der „Emilia Galotti“ [4] so bedeutsam und geschickt verwendet, erfährt im dritten Gesang des „Jehuda“ seine tiefste und ausführlichste symbolische Ausgestaltung: alle berühmten Perlen des Märchens und der Geschichte sind nichts, verglichen mit den „Tränenperlen

des Jehuda ben Halevy,
Die er ob dem Untergang
Von Jerusalem geweinet.

Perlentränen, die verbunden
Durch des Reimes goldnen Faden
Aus der Dichtkunst güldner Schmiede
Als ein Lied hervorgegangen“ [5] etc.

---

[1] I, 421, S. 1. — [2] 466, S. 8. — [3] 466, S. 7. — [4] II. Akt, 8. Auftritt. — [5] I, 454, S. 4 ff.

und die der Dichter einst „mit schön gereimten Lippen“ gesungen, jener Dichter, der

„Stern und Fackel seiner Zeit,
Seines Volkes Licht und Leuchte,
Eine wunderbare, große
Feuersäule des Gesanges,
Die der Schmerzenskarawane
Israels vorangezogen
In der Wüste des Exils“,[1]

und der schließlich doch von Pinhas' Schattenspeer ereilt wird, wie sein Genosse Gabirol, „dieser treue

Gott geweihte Minnesänger,
Diese fromme Nachtigall,
Deren Rose Gott gewesen.“[2]

Im ersten Gesang dieser Dichtung findet sich ein breit, aber schön ausgesponnener Vergleich der Halacha und Hagada, der beiden Teile des Talmuds[3], mit Sonne und Mond, mit einer dialektischen Fechtschule des polemischen Geistes und den traumhaft-prächtigen Zaubergärten der Semiramis, in denen der junge Jehuda sich erfrischt.

Überblicken wir also nochmals kurz den gesamten „Romanzero“, so ist eine gewisse Steigerung der natursymbolischen Poesie in ihm unverkennbar. Diese Steigerung, vor allem die starke Verwendung der natursymbolischen Ironie in den „Lamentationen“ wird psychologisch begreiflich, wenn wir uns den Zustand des kranken, gequälten Lazarus vergegenwärtigen, der all diese Verse schrieb.

In den „Lamentationen“, die das meiste Persönliche des „Romanzero“ enthalten, sucht der Dichter am meisten seine Qualen mit Ironie und Sarkasmus zu übertäuben; das kommt auch in der Verwertung natursymbolischer Motive zum Ausdruck.

Und wahrscheinlich schossen noch viel mehr solcher Witz- und Giftblüten, wie wir sie oben anführten, aus dem

[1] I, 442, S. 7—8. — [2] 463, S. 1. — [3] 440, S. 1 ff.

kranken Boden, die der Dichter nur vor dem Druck ausreutete. Wenigstens deutet darauf eine Briefstelle Heines vom 1. Juni 1850: „ . . . alles, was aus der früheren, blasphematorischen Periode noch vorhanden war, die schönsten Giftblumen, hab' ich mit entschlossener Hand ausgerissen und bei meiner physischen Blindheit vielleicht zugleich manches unschuldige Nachbargewächs in den Kamin geworfen."

---

4. Abschnitt.

Lyrische Nachlese.

Die „Liebeslieder" der „Lyrischen Nachlese", worunter die beiden Zyklen „Zum Polterabend" und „Kitty" überschrieben, stammen sämtlich aus des Dichters letzter Pariser Zeit oder dem Schatz seiner bis zum Tod noch unveröffentlicht gebliebenen Verse. Wir werden sehen, wie bedeutsam auch in ihnen die Steigerung des Gebrauchs natursymbolischer Elemente, vor allem wachsende natursymbolische Ironie, zu konstatieren sind; namentlich in bezug auf diese bilden sie die Krönung der Heineschen Lyrik.

Bequemer denn je arbeitet Heine in den „Liebesliedern" mit all den alten, schon etwas zerschlissenen Requisiten. Rosenwangen[1] und Lilienhände,[2] Schwanenarme[3] und dito -busen,[4] Perlenzähne,[5] Mond- und Edelsteinaugen[6] und dito -herzen,[7] sowie mehrere Herzensflammen[8] leuchten und brennen da wie früher; zum erstenmal spricht der Poet aber von „Haaren, die sich träumend ringeln."[9]

Zahlreich sind natürlich auch hier die Blumen-, Baum- und Waldmotive; neben den bekannten, schon ein wenig fadenscheinig gewordenen[10] viel neue Nuancen und überraschend plastische Bilder.

---

[1] II, 37, 1. — [2] 25, Nr. 49. — [3] 8, Nr. 10, S. 2. — [4] 12, Nr. 23, S. 2. — [5] 3, Nr. 2, S. 3. — [6] 38, S. 3; 3, Nr. 2, S. 2. — [7] 3 Nr. 2. — [8] 5, S. 2; 39, Nr. 64, S. 4. — [9] 25, Nr. 49, V. 2. — [10] 7, Nr. 9, S. 2; 8, Nr. 11, S. 2; 6, S. 1, 6; 6, Nr. 6, S. 1; 26, S. 1, 3–4; 33, S. 1 etc.

Noch ganz versüßlichter Anacreon im Ton des „Neuen Frühlings" sind Nr. 20 und 22: „Wir wollen jetzt Frieden machen, ihr lieben Blümelein"; [1] im letzteren schon leise sarkastisch die Rose zur Lilie in Cousinenverwandtschaft gesetzt.[2]

Neue Wendungen sind zahlreich. In Nr. 32, mit Anklang an Goethes „Liebhaber in allen Gestalten" eine Metamorphose des Dichters in Rose und Schmetterling, aber bei weitem mehr verinnerlichte Symbolik als früher.[3] Ferner treffen wir auf neue Beispiele einer direkten Blumensprache.[4] Daneben auf so rührende, herzerschütternde Verse, in denen der kranke Dichter beim Anblick eines Straußes, ihm von lieber Frauenhand gebracht, von heftigem Weinen überfallen und kraftloser Sehnsucht nach der Welt und ihrer Lust zerquält wird:

„O Blumendüfte, ihr ruft empor
Ein ganzes Ballett, ein ganzes Chor
Von parfümierten Erinnerungen . . ." [5]

Ein ganz neues, wundervolles Motiv klingt in einem der an die Mouche gerichteten Lieder, den „Wahlverlobten", durch:

„Ich hätt' Dich aus dem Pflanzentume
Erlöst, emporgeküßt, o Blume,
Empor zu mir, zum höchsten Leben —
Ich hätt' Dir eine Seele gegeben . . ." [6]

Und im nächsten, „Für die Mouche", jenes ganz der Volksphantasie entnommene und in vier Strophen ausführlich durchgeführte Symbol von der wildliebreizenden Passionsblume mit den Marterwerkzeugen Jesu Christi.[7] Überhaupt ist diese Begräbnisphantasie so bizarr-originell, auch in natursymbolischer Hinsicht, daß man sie ganz hier einfügen und eingehend untersuchen müßte, um alle ihre Feinheiten und Neuheiten gebührend würdigen zu können. Wie eigentümlich kehrt dieses letzte Gedicht, das Heine vollendet, zu

[1] II, 11, Nr. 20. — [2] 12, Nr. 22; vergl. dazu 19, Nr. IV. — [3] 17, Nr. 32. — [4] 6, Nr. 6; 20, Nr. 37; 28, Nr. 56. — [5] 42, Nr. 71. — [6] 45, 3—6. — [7] 47—48.

den wirren, alpdrückenden Traumbildern seiner ersten Dichterjahre zurück, den Kreis seiner Lyrik bedeutsam schließend. Dabei ein so seltsames Verschmelzen kulturgeschichtlicher, volkstümlich-legendenhafter und allerpersönlichster Motive. Man könnte in diesem Schwanengesang fast so etwas wie ein dichterisch-menschliches Resümee, ein religiös-phantastisches Glaubensbekenntnis in geheimnisvollen Bildern und Urfarben brennend, sehen, wo viel Unausgesprochenes zwischen den Zeilen wie mit großen, weisheitsschmerzlichen Augen blickt, viel unterdrückte Laute der Qual, auch ein satanisches Kichern vernehmlich wird.

Aber schon in diese zahlreichen Blumenmotive der nachgelassenen Liebeslieder schleicht sich jener ironische, dann immer mehr zum herrschenden Akkord anschwellende Nebenton.

Vom Eifersüchtigen, der doch nicht eigentlich liebt, heißt es:

„Nicht die duftig rote Rose
Willst Du riechen oder küssen;
Nein, Du schnüffelst an den Dornen,
Bis die Nase dir zerrissen.“ [1]

Überaus zahlreich mit überraschend neuen Wendungen sind auch die der Tierwelt entnommenen Symbole.[2] Daß die Geliebte einer Katze verglichen wird,[3] ist alt, ebenso ihre Nachtigallenstimme.[4] Neu dagegen, wenn Heine die wilden Sänger und liebenden Philister mit wälderfreien Nachtigallen und zahmen Kanarienhähnchen vergleicht;[5] sich selbst, in einen Schmetterling verwandelt, von der Geliebten zertreten läßt;[6] den entschwebenden Seelen Schmetterlingsgefieder andichtet[7] oder endlich die bekannte Sage vom Pelikan benutzt, der die Jungen mit dem eigenen Blute tränkt.[8]

Am poetischsten, nicht bloß in diesen Liedern, sondern überhaupt in seiner gesamten Lyrik, verwendet er wohl das Tiermotiv in jenem rührend-innigen, an Mathilde gerichteten Lied: „Ich war, o Lamm, als Hirt bestellt“[9] etc.

[1] II, 28, Nr. 55. — [2] Vergl. auch 51, Nr. 78, S. 2. — [3] 26, S. 2—3. — [4] 37, Nr. 62, S. 3. — [5] 26, Nr. 51, S. 1. — [6] 17, Nr. 32, S. 2. — [7] 30, Nr. 1, S. 2. — [8] 23, Nr. 46. — [9] 42—43.

Endlich enthalten die „Babylonischen Sorgen“ [1] eine Charakteristik des gefährlichen Paris, wozu die Symbole ausschließlich der Tierwelt entnommen werden.

Weniger oft bedient er sich der Sternen-[2] und Meersymbolik, doch gelingt ihm in diesem Motivkreis ein so geschicktes und doch zwangloses Stimmungsbild, wie es die folgenden Strophen enthalten:

„Es glänzt so schön die sinkende Sonne,
Doch schöner ist Deiner Augen Schein.
Das Abendrot und Deine Augen,
Sie strahlen mir traurig ins Herz hinein.

Das Abendrot bedeutet Scheiden
Und Herzensnacht und Herzensweh.
Bald fließet zwischen meinem Herzen
Und Deinen Augen die weite See.“ [3]

Auch völlig neu erfundene Bilder lassen sich zahlreich feststellen. Donna Clara mit ihrer kaltklaren Stimme, ihrer kaltklaren Stirne gleicht einer schönen Gletscherfirne.[4] Im Meer bei Ramsgate erhebt sich „ein ungeheurer Kalkfelsen, gleich einem schönen, weißen Frauenbusen, das verliebte Meer drängt sich an ihn heran, umspielt und bespritzt ihn neckend und umschlingt ihn mit seinen gewaltigen Wellenarmen.“ [5]

Die Naturparallele findet sich nur viermal,[6] der Naturkontrast nur zweimal[7] ohne sonderlich neue Wendungen.

Was aber diesen 80 Liebesliedern eine ganz einheitliche Färbung gibt, sie merkwürdig von den andern Heineschen Sammlungen unterscheidet, ist das ungemein starke Vorherrschen der natursymbolischen Ironie. Fast auf jeder Seite die prägnantesten und witzigsten Exempla. Am berüchtigtsten in dieser Hinsicht ist jedenfalls Nr. 19 der Lieder.

[1] II, 44. — [2] 33, S. 2; 17, Nr. 31; 20, Nr. 35; 28, Nr. 57, S. 2—3. — [3] 38, Nr. 3. — [4] 37, Nr. 63. — [5] 16, Nr. 30. — [6] 19, Nr. 4; 22, Nr. 42; 32, Nr. 5. Zu 31, Nr. 3, vergl. unten S. 145—146. — [7] 25, Nr. 50; 29, Nr. 58, S. 5.

Nachdem er hier seine Gedichte, wie üblich, erst mit „Blümelein und Küssen fein“ verglichen, pointiert er:

„Ich wollte, meine Lieder,
Das wären Erbsen klein:
Ich kocht' eine Erbsensuppe,
Die sollte köstlich sein!“ [1]

Oder das Lied von der „schönen, wirtschaftlichen Dame“, deren Stall und Keller wohlversorgt, deren Feld wohlbeackert ist, die das ausgedroschene Stroh noch für Betten benutzt, und der Heine folgendes Aber anhängt:

„Doch Dein Herz und Deine Lippen,
Schöne Dame, liegen brach,
Und zur Hälfte nur benutzet
Ist Dein trautes Schlafgemach.“ [2]

Vor allem ein Gedicht gehört hierher, das Ärgste und Beleidigendste, zugleich Erschütterndste und Rührendste, was Heine in diesem Genre überhaupt geleistet, eines der Lieder „An die Mouche“:[3]

„Wahrhaftig, wir beide bilden
Ein kurioses Paar;
Die Liebste ist schwach auf den Beinen,
Der Liebhaber lahm sogar.

Sie ist ein leidendes Kätzchen,
Und er ist krank wie ein Hund.
Ich glaube, im Kopfe sind beide
Nicht sonderlich gesund.

Sie sei eine Lotosblume,
Bildet die Liebste sich ein;
Doch er, der blasse Geselle,
Vermeint der Mond zu sein.

[1] II, 11, Nr. 19. — [2] 13, Nr. 25. — [3] 51, Nr. 78.

Die Lotosblume erschließet
Ihr Kelchlein im Mondenlicht,
Doch statt des befruchtenden Lebens
Empfängt sie nur ein Gedicht."

Welche Fülle seelischen Leides, welche fressende Qual körperlichen Ohnmachtsgefühles, und doch wieder welch souveräne Meisterschaft, sich und seine brutalste Pein zugleich zart und zynisch, aber jedenfalls mit erschütterndster Wirkungsfähigkeit zu symbolisieren, offenbart sich in diesem seltsamsten aller natursymbolisch-ironischen Gedichte, in dem Heine noch dazu eines seiner schönsten und innigsten mondsymbolischen Lieder persifliert und grell kontrastiert.

Hier in diesen Versen finden wir wohl den passendsten Schlüssel zur psychologischen Erklärung dieser zahlreichen Verwertung natursymbolischer Ironie. Schon in den „Lamentationen" des „Romanzero" hatten wir sie konstatiert und zu begründen versucht aus dem wachsenden Bedürfnis des Dichters, sich über seine physische und psychische Qual mit der befreienden Kraft seines blendenden Witzes, seines bittersten Sarkasmus künstlerisch und menschlich zu erheben und diesem Zweck auch die alten Natursymbole seiner Poesien dienstbar zu machen. Hier in diesen nachgelassenen Liebesliedern finden wir wohl die meisten jener „schönsten Giftblumen" wieder, die aus der früheren blasphematorischen Periode noch vorhanden waren, bevor der totwunde Poet Frieden machte mit Gott und den Menschen, jene Giftblumen, von denen er in jenem Briefe des 1. Juni 1850 schrieb, er habe sie mit entschlossener Hand ausgerissen und in den Kamin geworfen.[1]

Das II. Buch der „Lyrischen Nachlese" besteht aus „Vermischten Gedichten", bunt zusammengestellt aus den ersten satirischen Versuchen des Düsseldorfer Gymnasiasten bis zu den letzten nachgelassenen Versen Heines.

[1] S. oben S. 62—63.

Die alten Blumen- und Baummotive,[1] die aber meist durch irgend eine neue Nuance neugewendet erscheinen, werden hier um einige völlig originelle Symbole vermehrt.

Der kranke Poet erinnert sich jetzt auf dem Siechbett all der Blumen, die er einst verschmähte:

„Besonders eine feuergelbe
Viole brennt mir stets im Hirn.
Wie reut es mich, daß ich dieselbe
Nicht einst genoß, die tolle Dirn."[2]

Von einer „Blume der Verwünschung" phantasiert der fiebernde Dichter, und im „Traum und Leben" kontrastiert er die „blühende Traumrose am stillen Ort, in deren Kelch ihm glühender Schein entgegenglomm", erwacht, durch die Verse:

„Der Traum war aus, der Morgen graut,
Mein Auge schnell nach der Rose schaut —
O weh, statt des güldenen Fünkleins steckt
Im Kelche der Rose ein kaltes Insekt."[3]

Besonders interessant für die Beurteilung des Romantikers in Heine sind die Verse aus dem Nachwort der „Citronia" mit ihrer schneidenden, natursymbolisch gefärbten Ironie, die kalt und zynisch die Kehrseite aller Poesie, aller Ideale aufdecken wollen und sich deshalb am effektvollsten das Blumensymbol des blassen, schwärmenden Novalis und der Romantik zur Persiflage aussuchen, ein grelles Seitenstück zum gedämpfter gehaltenen Schlußgesang des „Atta Troll":

„. . . Wißt Ihr doch, daß jede Kunst
Ist am Ende blauer Dunst.
Was war jene Blume, welche
Weiland mit dem blauen Kelche
So romantisch süß geblüht
In des Ofterdingers Lied?

[1] II, 57, 16; 61, Nr. 14, I; 62, 3; 63, Nr. 16, S. 3; 88, S. 3; 94, Nr. V, S. 5; 95, S. 1—2; 99, S. 8. — [2] 93, Nr. IV, S. 3. — [3] 66, S. 2.

War's vielleicht die blaue Nase
Seiner mitschwindsücht'gen Base,
Die im Adelsstifte starb?
Mag vielleicht von blauer Farb'
Ein Strumpfband gewesen sein,
Das beim Hofball fiel vom Bein
Einer Dame: — Firlefanz!
Hony soit, qui mal y pense!" [1]

Eine starke Bereicherung erfahren die Motive der Tiersymbolik: schon das Eröffnungsgedicht, die der frühesten Schulzeit entstammende „Wünnebergiade", [2] gibt einen gelungenen, trotz des Dichters Jugend nicht bloß mit Behagen, sondern auch vielem Witz durchgeführten Vergleich seines Schulkameraden mit einem Schwein — ex ungue leonem! Mit glücklich gewähltem Bilde heißt es in den Ergänzungen „Zum Lazarus":

„Wenn sich die Blutegel vollgesogen,
Man streut auf ihren Rücken bloß
Ein bißchen Salz, und sie fallen ab —
Doch Dich, mein Freund, wie werd' ich Dich los?
O Gott, schick' mir einen braven Banditen,
Der mich ermordet mit raschem Stoß —
Nur diesen langweil'gen Blutegel nicht,
Der langsam saugt — wie werd' ich ihn los?" [3]

In der „Affrontenburg" wählt der Dichter mit sicherem Instinkt gerade die ekelhaftesten Tiere zum realistischen Symbol der giftigen Beleidigungen und Schmähungen, die er hier von den nächsten Anverwandten erdulden mußte:

„Die Kröte, die im Gras gelauscht,
Hat alles mitgeteilt der Ratte,
Die ihrer Muhme Viper gleich
Erzählt, was sie vernommen hatte.

[1] II, 84—85. — [2] 53—56. Weitere Tiermotive: 68, Nr. 29; 74, Nr. 39; 83, 3—4; 88, S. 4; 92, Nr. 3, S. 1; 101, Nr. 16, S. 1; 108, S. 3. — [3] 100 Nr. 13.

Die hat's gesagt dem Schwager Frosch —
Und solcherweis' erfahren konnte
Die ganze schmutz'ge Sippschaft stracks
Die mir erwiesene Affronte."[1]

Ganz trefflich ist schließlich die im alten Metrum der Nordseezyklen und im Motivkreis der alten Tierfabel gehaltene Schilderung der Bewohner des teuren Vaterlandes:

„Mögen immerhin Deine Zebras
Mit Rosen sich mästen, statt mit Disteln;
Mögen immerhin Deine noblen Affen
In müssigem Putze sich vornehm spreizen
Und sich besser dünken als all das andre
Banausisch schwerhinwandelnde Hornvieh;
Mag immerhin Deine Schneckenversammlung
Sich für unsterblich halten,
Weil sie so langsam dahinkriecht,
Und mag sie täglich Stimmen sammeln,
Ob den Maden des Käses der Käse gehört?" ...[2]

Das Sternenmotiv erhält eine neue schöne Vertiefung am Schluß des ergreifenden „Wo wird einst des Wandermüden letzte Ruhestätte sein?"[3] und den sich nach der Godesberger Lindenschänke zurückträumenden Kranken ist „der Hals trocken, als hätt' er verschluckt die untergehende Sonne."[4]

In diesen „Vermischten Gedichten" entdecken wir auch die berüchtigte Stelle, da der Mond auf den Wolken ruht, „eine Riesenpomeranze."[5]

Nur einmal findet sich die Naturparallele,[6] aber wenig vertieft; neben alten, gewandt variierten Kontrastsymbolen[7] auch ein frisches Bild mit geschickt kontrastierter Blumensymbolik:

„Die Sonne lachte; aus den liebevollen
Kelchen der Blumen Wohlgerüche quollen.

---

[1] II, 106, S. 7–8. — [2] 71, 10 ff. — [3] 73, Nr. 36, S. 3. Vergl. auch 88, S. 6 ff. — [4] 98, Nr. 12, S. 3. — [5] 71, Nr. 33 — [6] 65, Nr. 20, S. 1. — [7] 68, Nr. 27; 89, Nr. 55, S. 2; 103, Nr. 61, S. 1–2.

Ein ganz neues Element tritt uns aber bereits hier in drei Gedichten entgegen: die einfache Tiersymbolik wird zur einfachen Fabel mit angehängter Moral erweitert.

Zwar könnte man nun die Tierfabel als eine Grundform der Natursymbolik ansehen und sie bei Heine als eine Art Parallelentwicklung zu jener anthropomorphisierten Beseelung der Blumenwelt auffassen, wie wir sie im „Neuen Frühling" konstatierten, doch fällt sie, soviel des geistvollen und geschichtlich Interessanten diese Gedichte Heines bieten, und so stark in ihnen natursymbolische Ironie hervortritt, zu weit aus dem Rahmen unserer Betrachtung heraus und soll deshalb nicht näher untersucht werden.

Das III. Buch der „Nachlese", aus „Romanzen und Fabeln" bestehend, deutet schon im Titel das Überwiegen des lehrhaften natur-symbolischen Elements an.

Neben den alten, immer spielerischer wirkenden epitheta ornantia [1] erfährt das Motiv der Perlenzähne in dem herrlichen „Bimini" eine poetische Vertiefung, [2] indem sie dem alten, jugendsehnsüchtigen Ritter Ponce de Leon zum Symbol aller blühenden Jugend und genossenen Glückes werden.

Das Sonnen- und Feuermotiv erhält eine neue, packende Wendung in folgenden Strophen:

„Wie gepeitscht von Feuerbränden,
Flammenruten, in der Menschen
Adern raste jetzt das Blut,
Lechzend nach Genuß und Gold." [3]

Von Bilbao heißt es:

„ . . . in seinem Herzen herrlich
Strahlte Großmut wie die Sonne." [4]

Neue Töne weiß der Dichter auch in die alten Blumenmotive zu flechten. Wie charakteristisch und poetisch heißt es z. B. von der Entdeckung der neuen Welt:

---

[1] II, 111, S. 3 und 4; 113, Nr. 3, S. 1; 119, Nr. 2, S. 1. — [2] 135—36. — [3] 127, S. 7. — [4] 134, S. 5.

„Als sich nun die Gartenpforte
Indias erschloß, — balsamisch
Wogend jetzt ein Meer von Weihrauch,
Eine Sintflut von wollüstig

Ungeheuerlichen Düften,
Sinnberauschend, sinnbetäubend
Strömte plötzlich in das Herz,
In das Herz der alten Welt.“[1]

Und dem sehnenden Ponce de Leon erwachen „die verstorbenen Jugendträume, auf den Häuptern welke Kränze“,[2] ein Bild, das sich, wie es scheint, vor Heine noch gar nicht findet und ihm später oft nachempfunden worden ist.

Überhaupt versteht sich der Dichter jetzt meisterhaft auf die Schilderung und Beseelung tropischer Blütenpracht; sie gelingt ihm viel reiner und frischer, viel weniger geil, möchte man fast sagen, als früher:

„Schlanke Blumen überwuchern
Wie Savannen dort den Boden,
Leidenschaftlich sind die Düfte
Und die Farben üppig brennend.

Große Palmenbäume ragen
Draus hervor, mit ihren Fächern
Wehen sie den Blumen unten
Schattenküsse, holde Kühle.“[3]

Und tropische Schilderungen von so sinnenfälliger Plastik und würziger Meerfrische wie die folgende der Insel Kuba suchen ihresgleichen:

„Rotgeküßt vom kecken Lenze,
In dem Mieder von Smaragden,
Bunt geputzt wie eine Braut,
Blüht und glüht die schöne Insel.“[4]

[1] II, 127, S. 5–6. — [2] 129, S. 2. — [3] 139, S. 1–2. — [4] 140, Nr. 3, S. 2.

Eine originelle dichterische Vertiefung erfährt ferner das Motiv der Naturparallele in „Bimini“:

„Ach, viel glücklicher als wir
Sind die Bäume, die gleichzeitig
Einer und derselbe Herbstwind
Ihres Blätterschmucks entkleidet . . .
Ach, bei uns, den Menschen, lebt
Jeder seine eigne Jahrzeit;
Während bei dem einen Winter,
Ist es Frühling bei dem andern“ [1] etc.

Daneben finden sich zauberhafte Verse von einer einzigartigen Meeresbeseelung, wie etwa die prachtvolle Schilderung des Meerleuchtens:

„Sie blicken hinunter in das Meer,
Das weithin überzogen
Mit phosphorstrahlendem Purpurduft.
Wollüstig girren die Wogen.“ [2]

Wenn sich dem Poeten früher beim Anblick der blauen Augen seiner Geliebten „ein Meer von blauen Gedanken“ [3] übers Herz ergoß, er von „wildbrünetten Sonnenbränden“ [4] sprach und die Blicke dunkler Augen eine „braungestreifte Lüge“ [5] nannte, so steckt er jetzt seinem Helden das Haupt „voll von Leichtsinn und von rosigen Gedanken.“ [6]

Wie schon gesagt, sind besonders reichlich die Tiermotive [7] benutzt; statt vieler nur dies eine Bonmot als Beispiel:

„Alle Adler des Gedankens
Nisteten in seinem Haupte.“ [8]

Die ausgebildete Tierfabel tritt in diesem Buch noch stärker hervor als im zweiten. Jedenfalls ist die Tatsache, daß Heine, der früher aller Lehrhaftigkeit abhold war, sich in den letzten Lebensjahren mehr und mehr der beschaulichen Fabel zuwandte — bei ihm wirkt sie allerdings

[1] II, 136–37, S. 7. — [2] 120, S. 1. — [3] I, 211, Nr. 18. — [4] 421, S. 1. — [5] 232, Nr. 3. — [6] II, 132, S. 4. — [7] 133, S. 1–2; 115, Nr. 6; 139, S. 6; 144, S. 5–6. — [8] 134, S. 5.

weniger behaglich als bei seinen Vorgängern, vielmehr benutzt er dies altehrwürdige Gefäß, um eine polemisch-brodelnde Satura voll schärfster, satirischer Gewürze zu präsentieren —, psychologisch leicht erklärlich und bleibt interessant genug bei Heines komplizierter dichterischer Persönlichkeit.

Schließlich sei noch das IV. Buch der „Nachlese", die „Zeitgedichte", einer Besprechung unterzogen. Wir werden sehen, daß sie den Ring schließen und die „Romanzen und Fabeln" im Gebrauch der Tiermotive noch übertrumpfen.

Ihre blumensymbolischen Elemente sind die alten;[1] auch den Sternen-[2] und Edelsteinmotiven[3] sind keine neuen Seiten abgewonnen worden; nur die Sonne wird einmal schön beseelt in Heines herrlichstem vaterländischem Gedicht, das allein schon hinreichen müßte, um das Märchen von seiner Vaterlandslosigkeit zu zerstören:

„Deutschland ist noch ein kleines Kind,
Doch die Sonne ist seine Amme.
Sie säugt es nicht mit stiller Milch,
Sie säugt es mit wilder Flamme."[4]

Was aber, wie schon gesagt, diesen „Zeitgedichten" ihre eigentliche natursymbolische Färbung gibt, ist der vorwiegende Gebrauch der Tiersymbolik. Es ist, als ob dem bissigen Poeten für die zahlreichen politischen Geiselhiebe, die er austeilt, die üblichen Vergleiche zu zahm dünkten — er erkennt jetzt erst richtig, welch zwerchfellerschütternde Symbolik, welch gallenbittere Parallelen ihm Gottes großes Tierreich für seine Zwecke bietet, und überstürzt sich geradezu in zoologischen Bildern. So einzigartig freche und witzsprühende Verse, wie die auf den liberalen Patrioten und Publizisten Jakob Venedey gemünzten, konnte wohl nur ein Heine schreiben:

---

[1] II, 161, S. 1—2 u. 7; 163, S. 1; 165, Nr. 6, S. 3; 172, Nr. 3, S. 5; 213, S. 1. — [2] 165, Nr. 6, S. 3; 172, Nr. 3, S. 5; 181, S. 9. — [3] 161, S. 9. — [4] 167, Nr. 11.

„Er schwätzt und flennt und flennt und schwätzt
Worte mit langen Ohren,
Eine schwangere Frau, die ihn reden gehört,
Hat einen Esel geboren!“ [1]

Doch soll auf diese Art natursymbolischer Ironie, sowie auf die vielen Fabeln des IV. Buches nicht erst näher eingegangen werden.

Damit ist unsere natursymbolische Forschungsreise durch Heines gesamte Lyrik beendet.

Überschauen wir in Kürze den Entwicklungsgang Heines von unserem Standpunkt aus: Im „Buch der Lieder“ fanden wir den naivsten, aber auch vollendetsten und künstlerisch unmittelbarsten Ausdruck der Natursymbolik, nur gelegentlich leises Andeuten der natursymbolischen Ironie. In den beiden „Nordseezyklen“ vor allem bewunderten wir die Fülle der natursymbolischen Motive, die moderne Beseelung antiker Naturmythen, die glückliche Plastik und poetische Tiefe manches Bildes, das er keck skizziert oder mit breiten Strichen und ganz überraschender Farbenpracht zu malen weiß. Dann in den „Neuen Gedichten“ ist ein Nachlassen seiner besten Kraft zu spüren; speziell in den Liedern des „Neuen Frühling“ verfällt er völlig der natursymbolischen Manier. In den „Romanzen“ der „Neuen Gedichte“ konstatierten wir zum erstenmal ein besonderes Hervortreten der natursymbolischen Ironie, die sich noch mehr bemerkbar machte in den „Lamentationen“ des „Romanzero“, ein Umstand, den wir psychologisch zu erklären suchten. Mit demselben Schlagwort konnten wir auch am besten die „Liebesgedichte“ der „Lyrischen Nachlese“ charakterisieren, die in diesem Sinne die Höhe der Entwicklung, der Verstandesseite der Heineschen Natursymbolik darstellen und so dem „Buch der Lieder“, das die Stimmungs- und Gefühlsseite repräsentiert, antipolar zu setzen wären. In den „Vermischten Gedichten“ der

[1] II, 213, S. 7.

„Nachlese“ entdeckten wir, wie sich der Dichter mit dem wachsenden Gebrauch der tiersymbolischen Motive der Fabel zuwendet, die schließlich dem IV. und noch mehr dem V. Buch seinen bezeichnenden Stempel aufdrückt.

---

5. Abschnitt.

Heines Tragödien.

Ganz unverkennbar ist im „Almansor“ das Bestreben nach bilderreicher, gleichnisstrotzender Sprache, und Heine selbst spricht in seinen Briefen mehrfach von der Mühe, die er sich um diese „vermaledeite Bildersprache“ gegeben.[1] Es macht den Eindruck, als wolle der junge Dichter sein dramatisches Manko verdecken durch eine Fülle lyrisch empfundener Verse — und doch fühlt er sich innerlich auf einem so fremden Boden, daß seine eigenste Darstellungskraft wie gelähmt erscheint.

Auf jeder Seite des Dramas sind zahllose alte und neue Wendungen der Blumen- und Baummotive[2] zu finden. Alles ist seltsam preziös und gefeilt, oft direkt geziert. Sprach der Dichter sonst einfach von einem Kuß auf Rosenlippen, so verschwendet er jetzt zwei Jambenverse, um das auszudrücken:

„Es war der Liebe Odem, den ich trank
Aus einem Becher mit Rubinenrande.“[3]

Vom Morgen deklamiert Almansor:

„Wie 'n Schmetterling die Raupenhülle abstreift
Und leuchtend bunt entfaltet seine Flügel,
So hat die Erde abgestreift das Dunkel,
Womit die Nacht ihr schönes Haupt umschleiert.

---

[1] Vergl. Brief an Immermann vom 10. April 1823 und an F. Steinmann vom 4. Februar 1821. — [2] II, 250, 4; 260, 13—17; 275, 29; 277, 28; 288, 3 u. 12; 282, 5, 8 u. 23 ff; 283, 5—23 u. 29; 286, 14 u. 34; 289, 22 ff.; 291, 23; 292—93; 300, 19 ff.; 307; 308, 6 ff.; 309, 10; 310, 5 u. 19—20. — [3] 287, 16.

Die Sonne senkt sich küssend auf sie nieder,
Im grünen Wald erwacht ein süßes Singen.
Der Springborn rauscht und stäubet Diamanten,
Die hübschen Blümlein weinen Wonnetränen“ [1] etc.

Daneben finden sich auch, allerdings seltener, schlicht poetische Bilder, wie in dem Lied des Sängers vom Alabasterbecken im Löwenhof der Alhambra:

„In dem Becken schwimmen Rosen,
Rosen von der schönsten Farbe;
Das ist Blut der besten Ritter,
Die geleuchtet in Granada.“ [2]

Seltener werden die Gestirne zum Vergleich herangezogen.[3] Originell hierin ist vor allem folgender:

„Trau nicht der Nacht! . . .
Trau ihrem bleichen Buhlen nicht, der droben
Liebäugelnd aus den Wolken niederblinzelt
Und hämisch bald, mit schrägen, fahlen Lichtern
Die Schreckgestalten Deines Wegs beflimmert.
Trau nimmer ihrer Bastardbrut dort oben,
Den goldnen Kindlein, die so munter funkeln
Und freundlich tun und liebeschmeichelnd nicken
Und dennoch, wie mit tausend glüh'nden Fingern
Am Ende spöttisch auf Dich niederdeuten.“ [4]

Am meisten vollgestopft mit all den alten Symbolen und Hyperbeln ist aber das Liebesständchen Almansors, das ganz an die tändelnd-süßliche Atmosphäre des „Neuen Frühling“ erinnert.[5]

Als Beispiel für die preziös verstiegene Gewaltsamkeit der Vergleiche diene eine Stelle wie die folgende. Almansor donnert los:

„Die Sonne ist mir auf den Kopf gefallen,
Das Hirn ist eingebrochen, und die Gäste,
Die dort sich eingenistet, taumeln auf,

[1] II, 282, 16–23. — [2] 301, 14–17. — [3] 252, 1; 262, 23–31; 373, 6 u. 16–17; 276, 11 u. 27–28; 307, 14; 309, 13. — [4] 262, 13. — [5] 276–277.

Umflirren mich wie große Fledermäuse,
Umsummen mich, umächzen mich, umnebeln
Mich mit dem Duft vergifteter Gedanken."[1]

Und bei diesen geschmacklosen Tiraden hält es Heine noch für notwendig, für den Darsteller zu bemerken: „Aufspringend und sich krampfhaft windend!" —

Nur ein Beispiel für die Kontrastsymbolik findet sich[2] — immerhin seltsam genug, wo alle übrigen Motive so auf die Spitze getrieben und zu Tode gehetzt werden.

Was den natursymbolischen Elementen im „Almansor" aber eine ganz eigene Prägung verleiht, ist ihr oft recht geschicktes Einfügen ins Milieu. Schon die ganze hyperbeln- und metaphernreiche Ausschmückung des Dialogs dient dem Zweck der Milieuschilderung — Heine versucht die blumenreiche Sprache der Orientalen nachzuahmen; darüber aber gerät ihm alles viel zu breit. Er selbst hat das offen in jenem Briefe an Immermann ausgesprochen. Einige besonders charakteristische Beispiele für diese symbolisch ausgeschmückte Milieuschilderung mögen genügen:

„Tagtäglich kamen aus Granada schlimm're
Botschaften her; und wie der Wandrer schnell
Sich mit dem Antlitz auf den Boden wirft,
Wenn ihm entgegenweht der glüh'nde Samum,
So stürzten wir uns weinend hin zur Erde,
Daß uns der Kunden gift'ger Hauch nicht töte."[3]

Oder:

„Ja, ich bekenn' es, nach Zuleima schmacht' ich,
Wie nach dem Morgentau der Sand der Wüste."[4]

Dann das völlig dem maurischen Haremsmilieu entnommene Bild: „Zuleimas Seel' wohnt hier im engen Hause" — und damit deutet Almansor auf seine Brust —

„Hier in den purpurroten Kammern sitzt sie
Und spielt mit meinem Herzen Ball und klimpert
Auf meiner Wehmut zarten Harfensaiten,

[1] II, 296–297. — [2] 257, 27 ff. — [3] 258, 27–32. — [4] 261, 16–17.

Und ihre Dienerschaft sind meine Seufzer —
Und wachsam steht auch meine düst're Laune
Als schwarzer Frauenhüter vor der Pforte."[1]

Trotz des mancherlei Schönen, was sich also im „Almansor" auch an natursymbolischen Elementen findet, werden wir diesen aufgedonnerten, weitschweifigen Bilderprunk der Sprache nur sehr bedingt mit einem „zauberhaft blitzenden und leuchtenden Demantschleier" vergleichen, wie das Heine selbst in seinem Schreiben an Steinmann (vom 4. Februar 1821) tut.

Im „Ratcliff" findet sich wenig Erwähnenswertes. Dem düsteren Nebelcharakter der Tragödie und dem rauhen Boden Schottlands, auf dem sie spielt, entsprechend, flicht der Dichter kein einziges, direktes Motiv der Blumensymbolik ein. Zahlreich sind dagegen die der Tierwelt entnommenen Bilder, aber kein einziges darunter, das allzu originell wäre. Merkwürdig berührt auch hier wieder die oft verstiegene Sprache, vollgestopft mit kühnen Vergleichen, eine Diktion der leidenschaftlichsten, gewaltsam hochgepeitschten Erregung:

„Weh Dir, wenn Du begriffest solche Dinge!
Weh Deinem Hirnfutt'ral, es müßte bersten,
Und Wahnsinn würde gucken aus den Ritzen!
Wie eine Eierschale würde bersten
Dein armer Kopf, und wär er so geräumig
Als wie die Kuppel der Sankt Peterskirche."[2]

Oder:

„Glaub' nicht, ich sei ein weicher Mondscheinheld,
Ein Bilderjäger, der vom eignen Windhund,
Von Phantasie, durch Nacht und Höll' gehetzt wird.
Ein magenkrank schwindsüchtelnder Poet,
Der mit den Sternen Unzucht treibt, der Leibschmerz
Vor Rührung kriegt, wenn Nachtigallen trillern,
Der sich aus Seufzern eine Leiter baut

[1] II, 268, 17. — [2] 325, 4.

Und endlich mit dem Strick verschlung'ner Reime
Sich aufhängt an der Säule seines Ruhms."[1]

Die sogenannte Milieusymbolik — man gestatte diesen Ausdruck —, die wir im „Almansor" so überreich angewendet fanden, ist im „Ratcliff" selten. Dafür gelingt aber dem Dichter folgendes originelle Bild, zu dem er die Vergleiche ganz dem echt schottischen Milieu entnimmt:

„Hui! Wie das pfeift! Die Hölle hat all ihre
Querpfeifer ausgesandt. Die spielen auf.
Der Mond hüllt sich in seinen weiten Plaid,
Und schüttelt nur ein sparsam Licht herab."[2]

---

6. Abschnitt.

Heines Versepen.

Heines Versepen, besonders „Atta Troll", bieten wiederum ein ganz anderes Bild vom Standpunkt natursymbolischer Betrachtung aus.

Was dem „Atta Troll" die charakteristische, natursymbolische Färbung gibt, ist die Tatsache, daß ein Tier selbst, ein Bär, als Held auf vierfüßigen Trochäen kolossal durch dieses letzte, freie Waldlied der Romantik stelzt:

„Atta Troll, Tendenzbär; sittlich
Religiös; als Gatte brünstig;
Durch Verführtsein von dem Zeitgeist,
Waldursprünglich Sansculotte;

Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
Tragend in der zott'gen Hochbrust;
Manchmal auch gestunken habend,
Kein Talent, doch ein Charakter" [3]

[1] II, 325, 11. — [2] 331, 5—8. — [3] 415, S. 8—9.

wie ihn der Dichter preist in köstlicher Persiflage der Hinkverse König Ludwigs I. Es ist kaum glaublich, wieviel Fliegen auf einmal Heine mit dieser zottigen Klatsche schlägt: die politische Tendenzdichtung und Ferdinand Freiligrath, der neue kommunistische Doktrinarismus und Atheismus und die schwäbischen Gelbveigleindichter, die absterbende Romantik und der arme Maßmann mit seinen Burschenschaften — einfach alles bekommt sein Teil ab, einfach alles wird personifiziert in diesem brummenden, gemütvollen Ungeheuer.

Dabei ist, man möchte fast sagen, das zoologische Milieu aufs köstlichste belebt. Man denke nur an all die wilden Tiraden Atta Trolls gegen Menschentum und Menschendünkel.[1] Wie witzig und graziös bei all der Plumpheit des zum Symbol verwendeten Bärengeschlechts ist die Schilderung des Bärenhimmels[2], in dem auf goldenem Herrscherstuhl weltregierend ein majestätisch-kolossaler Eisbär sitzt; oder der Traum Atta Trolls von wonnesüßem Honig, der ihm vom Baum ins Maul tropft, in den Ästen aber sieht er

„Etwa sieben kleine Bärchen,
Die dort auf und nieder rutschten.
Zarte, zierliche Geschöpfe,
Deren Pelz von rosenroter
Farbe war und an den Schultern
Seidig flockte wie zwei Flüglein“ [3] etc.

Oder die komisch-poetische Würde, mit der der Dichter Atta Trolls weißpelzige Töchter mit „unschuldsreinen, vierfüßigen Lilien“ [4] vergleicht und den Jüngsten der Sippe, Junker Einohr, sich am Kopf kratzen läßt

„Wie ein Dichter, der den Reim sucht;
Auch skandiert er an den Tatzen“ [5] etc.

Der Poet wirtschaftet auch in diesem Versepos viel mit der alten Scheidemünze, wie Marmorantlitz, Zinnoberwangen, Granatlippen,[6] selbst zu einem etwas geschmacklosen Liliennäschen [7] versteigt sich seine Diktion; daneben die uns schon

[1] II, Kaput V, S. 363; Kaput X, S. 375. — [2] 371, S. 6. — [3] 413, S. 8. — [4] 411, S. 4 — [5] 411, S. 3. — [6] 394, 1 v. u.; 379, 8; 396, 8. — [7] 396, 8.

bekannten Blumen- und Sternenmotive.[1] Doch finden sich auch originellere Wendungen zahlreich verstreut; so, wenn der Dichter Phöbus in der Sonnendroschke seine Flammenrosse peitschen läßt,[2] oder den wolkenbruchartigen Regen motiviert durch das Platzen des himmlischen Bruchbandes.[3]

Vor allem trifft man aber auf prachtvoll belebte Naturbilder:

„Nacht und Stille. Ruderschläge.
Wie ein plätscherndes Geheimnis
Schwimmt der Kahn . . .“ [4]

Oder die herrlichen Gleichnisse in der Schilderung eines Sonnenaufganges:

„Wie verschlafne Bajaderen
Schau'n die Berge, stehen fröstelnd
In den weißen Nebelhemden,
Die der Morgenwind beweget.

Doch sie werden bald ermuntert
Von dem Sonnengott, er streift
Ihnen ab die letzte Hülle
Und bestrahlt die nackte Schönheit.“ [5]

Und die nicht minder schöne Parallelstelle hierzu:

„Sonnenaufgang. Goldne Pfeile
Schießen nach den weißen Nebeln,
Die sich röten, wie verwundet,
Und in Glanz und Licht zerrinnen.

Endlich ist der Sieg erfochten,
Und der Tag, der Triumphator,
Tritt in strahlend voller Glorie
Auf den Nacken des Gebirges.“ [6]

[1] II, 360, 7; 396, 8; 359, 5; 381, 2 v. u. — [2] 406, 2. — [3] 402, S. 5. — [4] 382, 1. — [5] 376, S. 1—2. — [6] 398, S. 6—7.

Tiefsinnig und schön gedacht ist ferner das Gespräch, das der Dichter mit dem Schnee auf den Bergesgipfeln führt, dessen von fern so fürstliche Pracht in der Nähe so kläglich schwindet und zu „weißem Elend“ wird. Der Schnee sehnt sich hinunter in die Ebene, da tröstet ihn der Poet:

„Tröste Dich. Nur wen'ge unten
Werden Perlen, und Du fielest
Dort vielleicht in eine Pfütze,
Und ein Dreck wärst Du geworden.“ [1]

Im „Atta Troll“ findet sich auch das schönste Beispiel einer Naturbelebung durch Elfen und Geister: die grandiose, traumhaft schnell, aber greifbar plastisch und berückend vorüberhuschende Schilderung der wilden Jagd mit den drei lockenden, herrlichen Frauenbildern, Diana, der Fee Abunde und der tollen Herodias,[2] eine Szene von so phantastisch wirrer Pracht und lebendigster Anschaulichkeit, wie sie selbst Heine nur sehr selten gelungen ist.

Wie das Wintermärchen „Deutschland“ künstlerisch bedeutend niedriger steht als „Atta Troll“, so bietet es auch in Hinsicht auf seine natursymbolischen Elemente nur wenig Erwähnenswertes und erschließt keinerlei neue Gesichtspunkte.

---

7. Abschnitt.

Heines Prosaschriften.

Heines Prosaschriften weisen, wie sehr erklärlich, ebenfalls eine mehr oder minder zahlreiche Verwendung natursymbolischer Motive auf, vor allem die eigentlichen Reisebilder. Selbst in den rein politischen und philosophischen Abhandlungen sind Spuren solcher Stilverzierung nachzuweisen. Wir begnügen uns für unseren Zweck mit einem

[1] II, 388, S. 3. — [2] 391—98.

kurzen Streifzug vor allem durch die vier Bände der Reisebilder. Wesentlich neues ist kaum durch diese Heranziehung auch der Prosa Heines zu gewinnen, aber manche schöne Stelle, manch sinnig belebtes Naturbild und plastisches Gleichnis verdient doch als Ergänzung des bisher Zitierten hier angeführt zu werden.

Am reinsten in den „Reisebildern" bedient sich Heine der natursymbolischen Malerei in der „Harzreise", die ja auch künstlerisch am höchsten von diesen Schriften steht.

Eine weitgehende Beseelung der Natur und abstrakter Eigenschaften und Vorgänge bestimmt hier den Stil der ganzen Darstellung. Entzückend lebendige Naturschilderungen von unnachahmlicher Frische finden sich. So wenn der Dichter den taufrischen Morgen im Walde schildert: „ . . . um mein träumendes Haupt klingelten die Glockenblümchen von Goslar. In ihren weißen Nachtmänteln standen die Berge, die Tannen rüttelten sich den Schlaf aus den Gliedern, der frische Morgenwind frisierte ihnen die herabhängenden, grünen Haare, die Vöglein hielten Betstunde"[1] etc. Oder die anmutige Schilderung der drei Harzflüßchen Ilse, Bode[2] und Selke[3], namentlich die der Prinzessin Ilse: „die lachend und blühend den Berg hinabläuft. Wie blinkt im Sonnenschein ihr weißes Schaumgewand! Wie flattern im Winde ihre silbernen Busenbänder! Wie funkeln und blitzen ihre Diamanten! Die hohen Buchen stehen dabei gleich ernsten Vätern, die verstohlen lächelnd dem Mutwillen des lieben Kindes zusehen; die weißen Birken bewegen sich tantenhaft vergnügt und doch zugleich ängstlich über die gewagten Sprünge; der stolze Eichbaum schaut drein wie ein verdrießlicher Oheim, der das schöne Wetter bezahlen soll; die Vöglein in den Lüften jubeln ihren Beifall, die Blumen am Ufer flüstern zärtlich: „O, nimm uns mit, nimm uns mit, lieb Schwesterchen!"[4] Bisweilen scheint uns auch des Guten ein wenig zuviel in dieser Naturbeseelung getan, so in Stellen wie der folgenden: „Es

[1] III, 42, Zeile 15ff. — [2] 76. — [3] 76. — [4] 71.

murmelt und rauscht so wunderbar, die Vögel singen abgebrochne Sehnsuchtslaute, die Blumen flüstern wie mit tausend Mädchenzungen, wie mit tausend Mädchenaugen schauen uns an die seltsamen Bergblumen, sie strecken nach uns aus die wundersam breiten, drollig gezackten Blätter, spielend flimmern hin und her die lustigen Sonnenstrahlen, die sinnigen Kräutlein erzählen sich grüne Märchen, es ist alles wie verzaubert — —“[1]

Ebenso zwanglos im Vergleich, wie sinn- und gemütsvoll empfunden ist es aber, wenn der Dichter die Düfte die Gefühle der Blumen nennt: „und wie das Menschenherz in der Nacht, wo es sich einsam und unbelauscht glaubt, stärker fühlt, so scheinen auch die Blumen sinnig verschämt erst die umhüllende Dunkelheit zu erwarten, um sich gänzlich ihren Gefühlen hinzugeben, sie auszuhauchen in süßen Düften“[2] etc. Oder zum poetischen Schluß der „Harzreise“ der schöne Vergleich des Herzens mit „jener schweren, abenteuerlichen Blume aus den Wäldern Brasiliens, die der Sage nach alle hundert Jahre nur einmal blüht . . . .“[3]

Auch humoristische Töne fehlen nicht; so in der behaglichen Vergleichung des Brocken mit dem ruhigen, verständigen, toleranten Charakter der Deutschen[4] etc.

Am reinsten und schlichtesten jedoch spiegeln sich die uns bekannten Motive in den eingestreuten Liedern, vor allem der traumhaft schönen Bergidylle, wieder:

„Tannenbaum mit grünen Fingern
Pocht ans niedre Fensterlein,
Und der Mond, der stille Lauscher,
Wirft sein goldnes Licht herein“[5] etc.

Im III. Teil der „Nordsee“ findet sich eines der beliebten meersymbolischen Motive, die ganz aus dem Geist der damaligen Norderneyer Korrespondenz Heines, von der wir einleitend Proben gaben, herausgeboren ist: „Ich liebe das Meer wie meine Seele. Oft wird mir sogar zu mute, als sei

[1] III, 51. — [2] 39. — [3] 77—78. — [4] 54. — [5] 45.

das Meer eigentlich meine Seele selbst; und wie es im Meer verborgene Wasserpflanzen gibt, die nur im Augenblick des Aufblühens an dessen Oberfläche heraufschwimmen und im Augenblick des Verblühens wieder hinabtauchen, so kommen zuweilen auch wunderbare Blumenbilder heraufgeschwommen aus der Tiefe meiner Seele und duften und leuchten und verschwinden wieder." [1]

Aus den „Ideen. Das Buch Le Grand" seien statt vieler andrer[2] folgende, besonders bemerkenswerte Motive zusammengestellt: „Die Erde schauert vor Entzücken, ihre Blumen sind die Hymnen, die sie in Begeisterung der Sonne entgegensingt . . . Aber wenn die Sonne zischend ins Meer hinabsinkt und die große Nacht herabsteigt mit ihrem großen, sehnsüchtigen Auge, o! dann durchbebt mich erst recht die rechte Lust, wie schmeichelnde Mädchen legen sich die Abendlüfte an mein brausendes Herz . . ." [3] Dann die bezeichnende Charakteristik eines liebetollen Mädchens: „. . . sie war wie eine flammende Rose, und als sie mir einst um den Hals fiel, glaubte ich, sie würde verbrennen und verduften in meinen Armen." [4] — Merkwürdig an die süßliche Atmosphäre des „Neuen Frühling" und mit der Schlußwendung ganz an ein Gedicht des I. Buches der „Lyrischen Nachlese" [5] erinnert folgende Stelle: „ . . . auf runden Beeten stehen Blumen und bewegen traumhaft ihre schönen Häupter — ich stand mit ihnen in wunderlichem Verkehr, die geschminkten Tulpen grüßten mich bettelstolz herablassend, die nervenkranken Lilien nickten wehmütig zärtlich, die trunkenroten Rosen lachten mir schon von weitem entgegen, die Nachtviolen seufzten — mit den Myrten und Lorbeern hatte ich damals noch keine Bekanntschaft, denn sie lockten nicht durch schimmernde Blüte; aber mit den Reseden, womit ich jetzt so schlecht stehe, war ich ganz besonders intim." [6] — Schließ-

---

[1] III, 102. — [2] 138, 2—6 u. 22 ff.; 142, 1—2; 143, 6 v. u.; 158, 7 v. u.; 160, 3 ff.; 162, 14 v. u.; 188, 22—24; 191, 4. Abs.; 192, 9—10 u. 14 ff. — [3] 137 unten. — [4] 141, 4. Abs. — [5] II, 11, Nr. 20. — [6] III, 157—58.

lich sei noch das preziöse, aber doch ungemein schön gedachte Gleichnis von der Rede erwähnt, die aus dem schönen Mund seiner Freundin „wie ein warmer und heiterer Blumenregen herniederflockt.“ [1]

Auch der farben- und kontrastreiche Stil, der dem III. Band der „Reisebilder“ eigen, weist zahlreiche Verzierungen durch natursymbolische Motive auf.

Wie plastisch und seltsam belebt ist die Schilderung des nächtlichen Genua in der „Reise von München nach Genua“: „Von der Seeseite, besonders gegen Abend, gewährt die Stadt einen besseren Anblick. Da liegt sie am Meere, wie das gebleichte Skelett eines ausgeworfenen Riesentiers, dunkle Ameisen, die sich Genueser nennen, kriechen darin herum, die blauen Meereswellen bespülen es plätschernd wie ein Ammenlied, der Mond, das blasse Auge der Nacht, schaut mit Wehmut darauf hinab.“ [2] — An originellen und witzigen Wendungen ist kein Mangel; z. B. „Blaue Augen, wie Veilchen in Milch gekocht“,[3] oder „schwitzende Tannen, die in ihren grünen Winterröcken von der Sonnenhitze viel zu leiden schienen“ [4] — „unser Sommer ist nur ein grün angestrichener Winter, sogar die Sonne muß bei uns eine Jacke von Flanell tragen, wenn sie sich nicht erkälten will.“ [5] — „Die Sonne brach hervor aus dem Himmel und tränkte die Erde, das alte Kind, mit ihrer Strahlenmilch, die Berge schauerten vor Lust, und ihre Schneetränen flossen gewaltig.“ [6]

Am seltsamsten in der „Reise von München nach Genua“ ist wohl in dieser Hinsicht der Traum des Dichters zu Trient, „da lauter Blumen statt Menschen in den Straßen spazieren gehn“,[7] und hier bewundert man vor allem die virtuose Fähigkeit, anknüpfend an gewisse, allgemein wirksame Ideenassoziationen, die uns z. B. das Veilchen bescheiden, das Gänseblümchen dumm erscheinen lassen, die einzelnen Blumen zu charakterisieren, ähnlich wie das Freiligrath, nur bedeutend allegorischer, in seiner Ballade „Der Blumen Rache“ tut:

---

[1] III, 188, 28—30. — [2] 283, 2. Abs. — [3] 255, 9 v. u. — [4] 268, 12 v. u. — [5] 246, 9. — [6] 223—24. — [7] 253—54.

„Da wandelten glühende Nelken, die sich wollüstig fächerten, kokettierende Balsaminen, Hyazinthen mit hübschen, leeren Glockenköpfchen, hinterher ein Troß von schnurrbärtigen Narzissen und tölpelhaftem Rittersporn“ etc.; im Beichtstuhl sitzt der schwarze Rettich, und eine alte Klatschrose hält der weissen Rosenleiche eine lange Grabrede. —

Von den zahlreichen tiersymbolischen Motiven sei nur eins zitiert, das deutlich zeigt, wie originell Heine auch hier die der alten Tierfabel entnommenen Elemente zu vertiefen und den Zwecken seiner Satire umgestaltend nutzbar zu machen versteht: „Seine Mittiere, besonders die Menschen, glauben, der Adler könne nicht singen, und sie wissen nicht, daß er dann nur singt, wenn er aus ihrem Bereich ist, und daß er aus Stolz nur von der Sonne gehört sein will. Und er hat recht, es könnte irgendeinem von der gefiederten Sippschaft da unten einfallen, seinen Gesang zu rezensieren. Ich habe selber erfahren, wie solche Kritiken lauten: das Huhn stellt sich dann auf ein Bein und gluckt, der Sänger habe kein Gemüt, der Truthahn kullert, es fehle ihm der wahre Ernst; die Taube girrt, er kenne nicht die wahre Liebe; die Gans schnattert, er sei nicht wissenschaftlich; der Kapaun kickert, er sei nicht moralisch; der Dompfaff zwitschert, er habe leider keine Religion; der Sperling piepst, er sei nicht produktiv genug; Wiedehöpfchen, Elsterchen, Schuhuchen, alles krächzt und ächzt und schnarrt — nur die Nachtigall stimmt nicht ein in diese Kritiken; unbekümmert um die ganze Mitwelt, ist nur die rote Rose ihr einziger Gedanke und ihr einziges Lied, sehnsüchtig umflattert sie die rote Rose und stürzt sich begeistert in die geliebten Dornen und blutet und singt.“ [1]

In den „Bädern von Lucca“ bewirkt der breite Raum, den die anstößig-gaminhafte Polemik gegen Platen einnimmt, ein sparsameres Verwenden natursymbolischer Motive; doch findet sich auch hier manches Schöne. So überrascht vor

[1] III, 226.

allem ein Bild durch seine wunderbare poetische Tiefe und suggestive Kraft: „So ein armer, alter Dichter mit seiner kahlen Hölzernheit gleicht den Weinstöcken, die wir im Winter auf den kahlen Bergen stehen sehen, dürr und laublos, im Winde zitternd und von Schnee bedeckt, während der süße Most, der ihnen einst entquoll, in den fernsten Landen gar manches Zecherherz erwärmt und zu ihrem Lobe berauscht.“ [1] Oder fein beobachtete Naturbildchen wie das folgende: „Ein kleines, weißes Gebäude, das gleichsam noch im Negligee zu sein scheint und vorn zwei große, runde Fenster hat, vor welchen die hochaufgezogenen Weinstöcke ihre langen Ranken herabhängen lassen, daß es aussieht, als fielen grüne Haare in lockiger Fülle über die Augen des Hauses.“ [2] Schließlich sei noch eine geschickte Neuwendung des Blumenmotivs erwähnt: „Wollte ich Dir ihre Worte mitteilen, so gäbe es nur ein trocknes Herbarium von Blumen, die nur durch ihren Duft den größten Wert besaßen.“ [3]

Im IV. Teil der „Reisebilder“ sind sodann zwei originell geschaute Naturbilder erwähnenswert: „Die ganze Stadt war still wie das Grab, alles war so verblichen und verstorben, auf den Dächern spielte der Sonnenglanz wie Goldflitter auf dem Haupte einer Leiche; hie und da aus den Fenstern eines alt-verfallenen Hauses hingen Epheuranken wie vertrocknet grüne Tränen, überall glimmernder Moder und ängstlich stockender Tod. Die Stadt schien nur das Gespenst einer Stadt, ein steinerner Spuk am hellen Tage.“ [4] Und dann: „Die Straßen waren leer geworden, die Häuser schliefen mit geschlossenen Fensteraugen, nur hie und da durch die hölzernen Wimpern blinzelte ein Lichtchen. Oben am Himmel aber trat ein breiter, hellgrüner Raum aus den Wolken hervor, und darin schwamm der Halbmond wie eine silberne Gondel in einem Meer von Smaragden.“ [5]

---

[1] III, 307. — [2] 305, 4. Abs. — [3] 315. — [4] 390, oben. — [5] 396, unten.

Die „Englischen Fragmente", in denen politische Erörterungen allzu stark hervortreten, weisen keine natursymbolische Stilvertiefung auf.

Die übrigen Schriften Heines können für unsere Besprechung füglich ausgeschaltet werden, wenn sich auch überall vereinzelte Spuren natursymbolischer Stilisierung bemerkbar machen. Am ausgesprochensten ist das in den „Memoiren des Herren von Schnabelewopski" der Fall. Eine gewisse Manier, den Stil damit zu schmücken, ist hier unverkennbar und vielleicht erklärlich durch den unkünstlerischen Charakter dieser obscönsten Schrift Heines. —

In dem Werk über die „Romantische Schule" stoßen wir auf zahlreiche Stellen, in denen Heine natursymbolische Motive zu einem ganz bestimmten Zweck verwendet, nämlich zur Charakteristik oder Kritik irgendeines Dichters und seiner Werke. Hier erreicht er durch wenige bezeichnende Gleichnisse oft mehr und erschließt dem Leser ein volleres und tieferes Verständnis der geschilderten Persönlichkeit und ihrer dichterischen Eigenart, als es durch die eingehendsten, ästhetischen Erörterungen und Definitionen geschehen könnte. Einige besonders originelle Schilderungen dieser Art mögen hier am Schluß unserer Übersicht Platz finden.

Bei Gelegenheit einer dithyrambisch lobenden Besprechung von Goethes „Westöstlichem Divan" heißt es von Goethes Prosa, sie sei „so durchsichtig wie das grüne Meer, wenn heller Sommernachmittag und Windstille, und man ganz klar hinabschauen kann in die Tiefe, wo die versunkenen Städte mit ihren verschollenen Herrlichkeiten sichtbar werden; — manchmal ist aber auch jene Prosa so magisch, so ahnungsvoll, wie der Himmel, wenn die Abenddämmerung heraufgezogen, und die großen Goetheschen Gedanken treten dann hervor, rein und golden wie die Sterne"[1] etc. Vom Nibelungenlied heißt es: „Es ist eine Sprache von Stein, und die

[1] V, 262.

Verse sind gleichsam gereimte Quadern. Hie und da, aus den Spalten, quellen rote Blumen hervor wie Blutstropfen, oder zieht sich der lange Epheu herunter wie grüne Tränen.“[1]

Jean Pauls verworrener, gehaltreicher Stil wird ebenso originell charakterisiert: „Gedanken und Gefühle, die zu ungeheuren Bäumen anwachsen würden, wenn er sie ordentlich Wurzel fassen und mit allen ihren Zweigen, Blüten und Blättern sich ausbreiten ließe: diese rupft er aus, wenn sie kaum noch kleine Pflänzchen, oft sogar noch bloße Keime sind, und ganze Geisteswälder werden uns solchermaßen auf einer gewöhnlichen Schüssel als Gemüse vorgesetzt. Dieses ist nun eine wundersame, ungenießbare Kost, denn nicht jeder Magen kann junge Eichen, Zedern, Palmen und Bananen in solcher Menge vertragen.“[2]

Fouques Gedichte „sind die Lieblichkeit selbst; sie sind so leicht, so bunt, so glänzend, so heiter dahinflatternd; es sind süße, lyrische Kolibris.“[3] Und über Tiecks Schaffen zieht Heine das kritische Resümee mit folgenden Gleichnissen: „Auf den Feldern der Wissenschaft brach Herr Tieck nur Blumen und dünne Gerten, um mit ersteren die Nasen seiner Freunde und mit letzteren die Rücken seiner Gegner zu regalieren. Mit dem gelehrten Feldbau hat er sich nie abgegeben. Seine Schriften sind Blumensträuße und Stockbündel; nirgends eine Garbe mit Kornähren.“[4]

---

[1] V, 316, oben. — [2] 330, 2. Abs. — [3] 339, 3. Abs. — [4] 290.

III. Hauptteil.

Die literarhistorische Stellung von Heines Natursymbolik.

Versuchen wir nun die literarhistorischen Einflüsse nachzuweisen, denen Heine in Anwendung seiner Natursymbolik unterworfen scheint.

Es ist ganz natürlich, daß gerade die natursymbolischen Motive eine Art gangbarer Münze bilden, die von einer Poetenhand zur anderen geht. Gewisse stehende Symbole, die ganz in das allgemeine Empfinden übergegangen sind und typische Bedeutung gewannen, sind bei jedem Dichter wahrzunehmen. Der Poet hat bisher noch nicht existiert und soll noch geboren werden, der nicht irgend einmal in irgendeiner Form eines der zahlreichen Blumenmotive z. B. zu poetischer Darstellung benutzt. Beispielsweise sei nur daran erinnert, welch große Rolle die Rose in den Versen aller Anakreontiker, überhaupt der meisten Dichter aller Jahrhunderte spielt. Es ist daher in den meisten Fällen müßig, direkte Einflüsse in dieser Hinsicht aufspüren zu wollen. Gerade Naturanschauung und -beseelung ist so sehr reinster Ausdruck der lyrischen Persönlichkeit, daß man sofort merkt, hier sagt der Dichter etwas Eigenes, hier zeigt er uns etwas, das vor ihm so und in diesem Lichte noch keiner sah, und das da sind übernommene Requisiten, stehende Metaphern und abgebrauchte, typische Symbole.

Dennoch ist es nicht nutzlos, sich die Abhängigkeit eines Dichters von anderen in dieser Hinsicht klar zu machen; vor allem eines Umstandes wegen.

Man wird wohl behaupten können, daß ein Dichter nur dann von einem anderen wirklich beeinflußt werden kann, wenn gewisse, innere Ähnlichkeiten ihrer psychischen Eigenart vorhanden sind, und zumal wird die Art eines Dichters, die Natur poetisch-symbolisch zu verwerten, nur dann von nennenswertem Einfluß auf einen anderen werden können, wo diese geheime Verwandtschaft besteht. Wenn wir daher unternehmen, Heines Vorbilder und Lehrer nachzuweisen — was freilich nicht ganz ohne die ominöse Zitatenjägerei geschehen kann —, so gewinnen wir dadurch nicht bloß ein näheres Verständnis seiner Dichtung, als historische Erscheinung genommen, überhaupt, sondern seine ganze Persönlichkeit wird schärfer umrissen werden können, nicht zuletzt, wenn wir in einem folgenden Teil unserer Untersuchung einsehen, wie geschickt und geschmackvoll er trotz aller Anlehnung im einzelnen seine Selbständigkeit zu wahren weiß.

So eigenartig und neu dem literarhistorischen Beobachter auch die Lyrik Heines zunächst erscheinen mag, der Dichter, der in vielem seiner Epoche weit voraus war, und dessen Einfluß noch heute tiefer geht, als der jedes anderen — Goethe allein ausgenommen —, wurzelt doch naturgemäß tief im Boden seiner Zeit. Er steht am Ausgang der Romantik. Romantisch ist der Grundton seiner Lyrik, romantisch im eigentlichsten Sinne ist sein Naturgefühl. So werden wir auch die Muster, die ihn bei der Ausgestaltung dieses wichtigsten lyrischen Elementes beeinflußten, in den Reihen der Romantiker und im romantischen Stoffgebiet überhaupt zu suchen haben.

In Unterströmungen ist daneben auch ein Einfluß Homers (besonders in den Nordseezyklen) und der orientalischen Poesie zu verspüren. Orientalische Einflüsse wird man sicher anzunehmen haben. Sie mußten ihm schon aus seiner eingehenden Beschäftigung mit jüdischen Dichtern, seinen fleißigen Vorstudien zum „Rabbi von Bacharach", seiner Lektüre zahlreicher Werke über indische Literatur und Sprachforschung kommen — alles Studien, die nicht bloß

einer Lieblingsmode seiner Zeit entsprachen, sondern zu denen ihn ein rein persönliches Interesse, eine innere Geistesverwandtschaft trieb. Daß er z. B. das Hohelied Salomonis, in dem die Urform der Natursymbolik, der einfache Vergleich, eine große Rolle spielt, sehr wohl kannte und in seiner Bedeutung richtig erfaßt hatte, geht aus zwei bezeichnenden Stellen im II. Teil der „Reisebilder“[1] hervor. Aber direkte Anlehnung an bestimmte Dichter hier nachzuweisen, dürfte nur dem Orientalisten von Fach möglich sein. Schließlich ist Heine ja auch der klassische Orientale unserer Literatur, und als solcher stand ihm eine echt morgenländische Phantasie und unerschöpflicher Bilderreichtum zu Gebote, Eigenschaften, die allein schon genügen würden, seiner künstlerischen Persönlichkeit vor der anderer ihren eigenen Stempel aufzudrücken.

---

1. Abschnitt.

Verhältnis zu Goethe.

Bevor wir aber seine deutschen Muster suchen, ist sein Verhältnis zu dem Einen, Größten kurz zu beleuchten, der wie ein alles überragender Baum seine Schatten an der Wende zweier Jahrhunderte wirft, unter deren Kühle alle Blumen des Gartens deutscher Poesie Nahrung und Wachstum finden, seine Stellung zu Goethe.

Heine lernte gewiß von ihm in jeder Hinsicht und wurde von ihm beeinflußt, wie jeder andere Dichter jener Jahre.

Vor allem was Technik und Komposition lyrischer Kunstwerke angeht, wird Goethe im 19. Jahrhundert neben Mörike kaum einen gelehrigeren Schüler als Heine aufzuweisen haben, der seinem Meister alle Ehre macht. So knapp und spielend leicht gestaltete Momentbilder wie Goethes „Selbst-

[1] III, 178, 29—30 und 186, 2. Abs., 4—7.

betrug“ [1] oder „Nähe“,[2] so fein-epigrammatisch zugespitzte Kleinigkeiten wie sein „Misanthrop“ [3] oder „Schäfer“,[4] so reizend-humorvolle Plaudereien wie die „Rettung“ [5] oder „Bergschloß“ [6] sind in der Entwicklungsgeschichte deutscher Lyrik erst bei Heine wiederzufinden. Aber beider Art, die Natur in sich aufzunehmen und zu beseelen, ist doch eine völlig verschiedene.

Gewiß braucht Goethe ähnliche Bilder und Motive wie nach ihm Heine. Er kennt sprechende und seelenvolle Blumen und belebte Bäume,[7] Naturparallelen[8] und -kontraste,[9] verwendet ebenso wie Heine mit Vorliebe Blumen und Blüten und Sonnen, wenn es gilt, Symbole für die Geliebte oder für Liebesglück und Lebenslust zu suchen.[10] Selbst ein Beispiel direkter Blumensprache findet sich,[11] und wenn Heine sich allerlei Gedanken über die Sterne macht, ob sie wohl auch Liebe fühlen, und mit ihnen plaudert, so fand er dies Motiv in Goethes „Nachtgedanken“[12] schon vorgebildet; aber der Unterschied von Heine wird sofort deutlich, wenn man beispielsweise Goethes frisches, lieblich-schlichtes Liedchen „Gleich und Gleich“[13]:

„Ein Blumenglöckchen
Vom Boden hervor
War früh gesprosset
In lieblichem Flor.

Da kam ein Bienchen
Und naschte fein: —
Die müssen wohl beide
Für einander sein“ —

---

[1] Goethes Werke, Kürschners Deutsche Nat.-Lit., Bd. 82, S. 20. — [2] 83, 93. — [3] 83, 354. — [4] 82, 109. — [5] 82, 15. — [6] 82, 63.

[7] Heideröslein, Bd. 82, 11. Gefunden 82, 18. Das Blümlein Wunderschön 82, 123. Das Veilchen 82, 117. Willkommen und Abschied 82, 45. Die schöne Nacht 82, 30. — [8] März 83, 106; Wehmut 82, 110; Mailied 82, 49 und 54. Frühzeitiger Frühling 82, 55. — [9] Der Abschied 82, 29; Novemberlied 82, 37. — [10] Frühling übers Jahr 83, 111. Gegenwart 82, 40. An Belinden 82, 48. Gewohnt, getan, 82, 86. — [11] Blumengruß 82, 54. — [12] 83, 92. — [13] 82, 19.

neben irgendeines der zahlreichen Lieder des Heineschen „Neuen Frühlings“ stellt.

Ein ebensolcher Unterschied erhellt aus der Vergleichung Goethescher und Heinescher Mondlieder. So stelle man neben Heines oben besprochenes Gedicht „In der Frühe“ mit den Versen:

„War es Luna selbst vielleicht,
Die sich heut' bei einem schönen,
Zärtlichen Endymion
Des Quartier Latin verspätet?“

die Schlußstrophe aus Goethes „An Luna“ [1]:

„Hell und heller wird es schon
Um die unverhüllten Glieder;
Und nun zieht sie mich hernieder
Wie Dich einst Endymion.“

Goethes Naturgefühl ist bei weitem umfassender, seine Symbole schlichter, antiker. Einen so grandios empfundenen und trotz aller Stimmungstrunkenheit so ganz und gar nicht überhitzt wiedergegebenen Pantheismus, wie er sich z. B. in Goethes „Ganymed“ [2] offenbart, wird man bei Heine vergebens suchen. Und wenn es gilt, das mystische Zusammenfließen von Mensch und Natur symbolisch zu verherrlichen, schafft Goethe Lieder wie „Herbstgefühl“,[3] „Wechsel“,[4] „Wanderers Sturmlied“,[5] und wie sie alle heißen mögen, denen Heine bei allen Vorzügen nun doch nichts Gleichartiges oder auch nur Ähnliches an die Seite zu setzen hat. In der Schilderung morgenländischer Naturschönheit ist er allerdings Goethe überlegen, aber das liegt, wie aller Unterschied, den wir hier zu konstatieren haben, in seiner Stammesart begründet, und gerade diese macht es wiederum erklärlich, daß Goethes „Westöstlicher Divan“ keinen nennenswerten Einfluß auf Heines Natursymbolik ausübte, wenige stehende Bilder und Gleichnisse abgerechnet. Hier wird eben die innerste Verschiedenheit der beiden deutlich: Heine

[1] Bd. 82, S. 33—34. — [2] 83, 72. — [3] 82, 56. — [4] 82, 43. — [5] 83, 61.

ist mit seinem halb orientalischen Blute ungleich befähigter, diese fremde Natur zu beleben und für seine Zwecke umgestaltend herüberzunehmen, bei Goethe ist das alles nur leicht angehefteter Schmuck, lose übergeworfenes, fremdes Kostüm, durch das verräterisch der deutsche Körper blickt.

---

2. Abschnitt.

Verhältnis zum deutschen Volksliede.

Der erste und früheste Lehrmeister Heines aber ist das deutsche Volkslied. Der Dichter selbst bestätigt uns das, wenn er in einem Brief an W. Müller vom 7. Juni 1826 bekennt: „Ich habe sehr früh schon das deutsche Volkslied auf mich einwirken lassen."

Überall in Heines Werken lassen sich Spuren dieser Beeinflussung wahrnehmen. Verschiedentlich werden Volkslieder zitiert.[1] Ein Gedicht der „Heimkehr" lehnt sich direkt an ein Volkslied aus der Arnim-Brentanoschen Sammlung[2] an. Zu dem kleinen Zyklus „Tragödie"[3] ist der Dichter durch ein rheinisches Volkslied angeregt worden, das er als Mittelglied der dreiteiligen Dichtung in seine Werke aufnimmt;[4] und die volkstümliche Vorlage zu seinem „Tannhäuser"[5]

---

[1] Z. B. im „Buch Le Grand", III, 164, das Lied aus des Knaben Wunderhorn (= KW im folgenden!). I, 72; KW II, 252 bei Heine III, 238 etc.

[2] Heine I, 103, Nr. 15 und KW I, 102. — [3] I, 264.

[4] Außerordentlich interessant und aufschlußreich für die Erkenntnis Heinescher Phantasie ist hier die Art, wie der Dichter das in dem Volkslied gegebene Thema im 3. Teil des Zyklus weiter verarbeitet. Hüffer („Aus dem Leben H. Heines", S. 121 ff.) hat das betreffende Volkslied zuerst vollständig mitgeteilt. Die letzte Strophe fehlt bei Heine; gerade sie ist natursymbolisch von rührendster Schönheit:

„Auf ihrem Grab blau Blümlein blüh'n,
Umschlingen sich zart, wie sie im Grab,
Der Reif sie nicht welket, nicht dörret."

Heine läßt statt dessen zwei selbständige, neue Strophen folgen, deren Natursymbolik ganz im Geist des Volksliedes empfunden ist, und die eine Situation von eigenartig somnambulem Reiz malen, so daß sich eine geisterhafte, süß-gespenstische Stimmung ergibt, die echt volkstümlich gefühlt und erzeugt ist.

[5] I, 245 ff.

führt er selbst in dem Aufsatz über „Elementargeister“[1] wörtlich an. Ein Lied wie „Die weiße Blume“,[2] eine Romanze wie „Der arme Peter“[3] könnten ebensogut in einer Volksliedersammlung des 17. Jahrhunderts stehen wie in Heines Gedichten. Und welch begeisterte, überschwengliche Schilderung gibt er seinen Franzosen vom deutschen Volkslied in der „Romantischen Schule“.[4] Wann und wo er konnte, in Büchern und auf der Landstraße, scheint Heine eifrig den Spuren des deutschen Volksliedes nachgegangen zu sein, genau gekannt hat er vor allem „Des Knaben Wunderhorn“, eins seiner Lieblingsbücher.

Naturschilderung und Natursymbolik spielen in den Liedern dieser Sammlung eine hervorragende Rolle.

Als der Dichter jenes Buch in der Fremde aufschlägt, ist es ihm, „als röche er den Duft der deutschen Linde“,[5] und Mondschein die Hülle und Fülle übergießt seine ganze Seele.[6] Diese Metaphern sind charakteristisch.

Wie das Volkslied, hat unser Dichter eine ausgesprochene Vorliebe für Linden, Nachtigallen und Mondschein; ja diese drei sind ihm, man möchte fast sagen, die Grundelemente und Vorbedingungen jeder lyrischen Stimmung, und nicht absichtslos hat er die dritte Auflage des „Buches der Lieder“ mit dem stimmunggebenden Anfangsakkord eröffnet:

„Das ist der alte Märchenwald!
Es duftet die Lindenblüte!
Der wunderbare Mondenglanz
Bezaubert mein Gemüte . . .
Das ist die Nachtigall, sie singt
Von Lieb' und Liebeswehe.“[7]

Das Volkslied kennt dieselben Motive, dieselbe Beseelung der Natur wie Heine, nur wirkt das selbstverständlich hier viel naiver. Sonne, Mond und Sterne sind auch hier belebt, und die Bäume und Blumen führen Zwiesprache mit dem

[1] III, 429 ff. — [2] II, 6, Nr. 5. — [3] I, 37—38. — [4] V, 310 ff. — [5] 310, 11. — [6] 314, 5.
[7] I, 8. Bezeichnend ist, daß in den Gedichten die Linde 20 mal, die Nachtigall 42 mal, der Mond gar 55 mal charakteristische Verwendung finden.

Menschen.[1] An seinen Leiden und Freuden nimmt die Natur den innigsten Anteil:

„Die Sonne, der Mond, das ganze Firmament,
Die sollen mit mir traurig seyn bis an mein End'"[2]

ruft die Geliebte beim Abschied.

„Es trauert mit mir die Sonne, der Mond,
Dazu die hellen Sterne . . . ."[3]

sucht sich der treulos Verlaßne zu trösten.

Mit selbstverständlicher Naivität überträgt der Liebende sein Gefühl, sein Entzücken und Trauern auf die Natur, verschmilzt mit ihr in ein empfängliches Wesen:

„Sobald Du hebst die klaren Äugelein,
Freut sich Gestirn und auch der Sonnenschein . . .
Sobald Du auch die Erde blickest an,
Ist sie erhitzt, schickt Blümelein heran . . .
Und hüllst Du ein die hellen Äugelein,
Der Himmel traurig zieht die Sterne ein."[4]

Oder: „Wo sich zwei Verliebte scheiden, da verwelket Laub und Gras",[5] während im „Lyrischen Intermezzo" die Rosen erblassen und die Veilchen verstummen.[6]

Bei Heine haben Blut und Tränen eine geheimnisvoll wirkende Zeugungskraft: „aus meinen Tränen sprießen viel blühende Blumen hervor";[7] ein andermal entstehen aus den Tränen der treulosen Geliebten Schlangen,[8] und im „Neuen Frühling" läßt er aus dem Blut der Nachtigall Rosen erblühen.[9] Dies Motiv scheint ebenfalls dem Volkslied entnommen zu sein, wie folgende Verse dartun:

„Perlen von den Augen schießen,
Schießen hin ins grüne Gras . . .
Nur der Boden wohl erquicket
Dankend ihm entgegenschicket
Rosen rot und Lilien blank."[10]

---

[1] Z. B. KW I, 414, 5—6. — [2] I, 85, 7—8. — [3] 374, 19. — [4] III, 18—19. — [5] II, 32, 3, und III. Anhang 94, S. 6. Ferner KW I, 142, 10; 295, 11; II, 175, 11—12. — [6] I, 74, Nr. 23. — [7] 66, Nr. 2. — [8] 105, Nr. 19. — [9] 207, Nr. 9; ähnlich II, 286, 14. — [10] KW I, 286.

Auch das Volkslied verwendet gern die Naturparallele und den -kontrast, den Vergleich zwischen Natur- und Menschenleben. Seinem naiven Charakter entspricht die stärkere Vorliebe für die einfache Parallele, das heißt der augenblicklichen Stimmung des Sängers entspricht die ihn umgebende Natur.[1] Wir stießen bei Heine verschiedentlich auf Beispiele direkter Blumensprache.[2] Blumen werden auch im Volkslied gern sinnbildlich der Geliebten gereicht.[3]

Eng verwandt ist Heines Natursymbolik mit dem Volkslied, wenn es sich darum handelt, die Natur in ihren verschiedenen Erscheinungen zu personifizieren, eine sinnbildliche Vermenschlichung lebloser Gegenstände zu geben, z. B. die Sterne weinen, die Bäume sprechen, die Blumen wie mit Menschenaugen umherblicken zu lassen, den Pflanzen lange grüne Arme und Finger anzudichten, oder den Mond, die Sterne, die Nacht etc. ganz persönlich zu fassen. Das ist ein Hauptcharakteristikum des Volksliedes, das ganz besonders durch diese Motive anregend auf Heine gewirkt hat.[4]

Mit seiner ausschließlichen Vorliebe für die Rose, die uns überall in Heines Poesien entgegenblüht und -glüht — man denke nur an die Hauptrolle, die sie im „Neuen Frühling" spielt! — hat unser Dichter ebenfalls im Volkslied Vorbilder und Muster in Hülle und Fülle finden können. Die Rose ist bei beiden ausschließlich die Blume und das Sinnbild der Liebe, keine andere Blüte wird so oft als Bild und Symbol verwendet wie sie:

„Röslein am Strauche blühn
Ewig doch nicht,
Lieb ist solang nur grün,
Bis man sie bricht.

Nimm die zwey Röselein
Auf Deinen Hut . . .

[1] Z. B. III, 117, 21—22. Kontrast in I, 172; III, 132. — [2] I, 217, Nr. 33; 428, S. 5; II, 6, Nr. 6; I, 60; Nr. 6; 87, Nr. 56, S. 3; 129, Nr. 47; II, 20, Nr. 37; 28, Nr. 56. — [3] KW I, 190; 211; 258; 329; II, 203 S. 4. — [4] KW I, 170, 17; 171, 3—10; III. Anhang, 59, S. 2; I, 283—4; III, 80, 2; 115, S. 1 etc.

Wenn die zwei Röselein
Nicht mehr sind rot,
Werf sie in Fluß hinein,
Denk, ich wär tot.“ [1]

Immer drängt sich dem Volkslied dieser Vergleich, diese geheime Verkettung von Rosenblühn und Liebesglühn auf:

„Ja, Mädel, sein Lieben
Nimmt sonst mal ein End,
Wie Röslein da drüben
Die Reif hat verbrennt.“ [2]

Und Bursche und Mädel, die lieben und kosen, sind brennenden Rosen gleich, die nebeneinander wurzeln und sich gemeinsam im Sonnenschein freuen:

„Es brennen noch im grünen Klee
Zwey Röslein auf der Haiden,
In Liebesschein, im Sonnenschein,
Die zwey soll man nicht scheiden.“ [3]

Oder sie blühen noch schöner und heißer als die glutrotesten Rosen:

„Keine Rose, keine Nelke kann blühen so schön,
Als wenn zwei verliebte Seelen beisammmen tun stehn.“ [4]

Oder die Liebende singt:

„Du liegst mir stets am Herzen,
Wie d' Ros am Stiele hängt.“ [5]

In der Rose, die man sich zum Schmuck bricht, verkörpert sich die ganze Fülle jungen Liebens und frischen Lebens:

„Was bat mich die schönste Rose,
Wenn ich sie nicht brechen soll?
Was bat mich ein jung, frisch Leben,
Wenn ich's nicht der Lieb' ergeb?“ [6]

[1] KW I, 191—92, vergl. hierzu Lenau „An die Entfernte“: „Nie soll weiter sich ins Land — Lieb von Liebe wagen, — Als sich blühend in der Hand — Läßt die Rose tragen“. — [2] I, 301—2. — [3] KW I, 303, S. 4. — [4] II, 55, 27—28. — [5] III, 59, S. 3. — [6] II, 32, 7—10; vergl. auch III, 132, S. 2—3: „Schönste Rose fall nicht ab, bis ich komm, und brech' Dich ab“ etc.

Am rührendsten und schönsten offenbart sich diese Liebe zur Rose in dem innigen Lied „Die Rose blüht, ich bin die fromme Biene“,[1] durch das ein eigenartig keuscher, zart-religiöser Hauch weht.

Der bei Heine so häufige Vergleich der Geliebten mit Blumen, die er ihre Schwestern nennt,[2] findet sich wiederholt auch im Volkslied; z. B.:

„Die Heide grünt und trägt nun so schöne
So schöne Blümelein,
Und von diesen Blümlein allen
Thust Du mir gar wohlgefallen
Ach zart liebes Jungfräulein.“ [3]

Rein volkstümlich in ihrer Natursymbolik und der Art ihrer Personifikation wirken z. B. im „Lyrischen Intermezzo“ Nr. 22, 23 und 25 (allenfalls den Schlußvers des letzten Liedes ausgenommen); sie sind, ohne daß wörtliche Anlehnung vorläge, in der Tonart ganz dem Volkslied nachempfunden. Heines Bilder und Vergleiche sind zumeist von origineller Erfindung. Nur bei denen, die er auf die Geliebte anwendet, sind Anklänge an das Volkslied deutlich wahrzunehmen. Auch dieses vergleicht die Geliebte gern wie Heine mit einer Rose,[4] einer Taube,[5] einem Reh,[6] einem Stern[7] usw., spricht wie Heine von Rosenwänglein[8] und -mündlein,[9] Rubinenwangen und -lippen,[10] Lilienhals,[11] Goldlocken[12] etc., das Herz der Liebsten ist ein Diamant[13] und anderes mehr.

So erscheint Heine überall vom Volkslied und seiner Natursymbolik beeinflußt, doch immer so, daß er stets mit Geschmack und feinem Instinkt nur das ihm Adäquate übernimmt. In bewußtem Streben, dieselben Wirkungen wie das Volkslied zu erreichen, wendet er auch ähnliche Mittel an.

---

[1] KW I, 251. — [2] I, 69, 4; 83, Nr. 45 etc. — [3] III, 104, S. 2; vergl. ferner I, 206 bis 207; 329, 19; II, 12, S. 3; 60; III, 9, 16—18; II, 248—49; III, 51, 21—23; 59, S. 3, 319, 2. — [4] I, 251; II, 12, S. 3; III, 51, 21 etc. — [5] I, 275, 21. — [6] I, 163, 7. — [7] II, 55, 13; III, 160, 7. — [8] III, 51, 28. — [9] II, 437, 25; III, 114, 1; 157, 21. — [10] I, 120, 7; III, 114, 3; 156, 16. — [11] III, 156, 24. — [12] I, 281, 7; 208, 1; 293, 18; II, 285, 7 — [13] I, 374, 15; II, 14, 23; 55, 25.

Und so kommt es, daß er neben ihm hauptsächlich noch von einem anderen Dichter beeinflußt erscheint, dessen Lyrik er willig und neidlos die größere Schlichtheit und Volkstümlichkeit zugestand, von Wilhelm Müller.

---

3. Abschnitt.

Verhältnis zu Wilhelm Müller.

„ . . . Ich glaube," fährt er in jenem oben zitierten Brief an diesen fort, „erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte, gefunden zu haben. Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder, und sämtlich sind es Volkslieder. In meinen Gedichten hingegen ist nur die Form einigermaßen volkstümlich, der Inhalt gehört der konventionellen Gesellschaft." Dann spricht er davon, daß ihm aus Müllers Gedichten „zuerst klar geworden, wie man aus den alten, vorhandenen Volksliederformen neue Formen bilden kann, ohne daß man nötig hat, die alten Sprachdummheiten und Unbeholfenheiten nachzuahmen". Und in der Tat läßt sich diese zunächst rein formale Beeinflussung durch Müller an ganz charakteristischen Beispielen nachweisen.

1821 erscheint Müllers erste Gedichtsammlung; 1823 Heines „Lyrisches Intermezzo". Zwei Jahre später Heine an Müller: „Ich bin groß genug, Ihnen offen zu bekennen, daß mein kleines Intermezzo-Metrum nicht bloß zufällige Ähnlichkeit mit Ihrem gewöhnlichen Metrum hat, sondern daß es wahrscheinlich seinen geheimsten Tonfall Ihren Liedern verdankt, indem es die lieben Müllerschen Lieder waren, die ich zu eben der Zeit kennen lernte, als ich das Intermezzo schrieb."

Und wirklich scheint kein anderer der zeitgenössischen Dichter in Form und Inhalt so stark auf ihn eingewirkt zu

haben wie Müller. Diese schlichte, musikalische Volksliedstrophe, die Müller neben Uhland erst recht eigentlich für die Kunstpoesie fruchtbar gemacht und neu geschliffen hat, klang schon in den „Traumbildern“ und „Jungen Leiden“ hier und da vernehmlich durch, aber zur selben Zeit versifiziert Heine noch gravitätisch sich spreizende Sonette und schreibt die überladen preziösen Jamben seines „Almansor“. Nach der Bekanntschaft mit Müller jedoch bleibt jene einfachste Volksliedstrophenform das Lieblingsmetrum, in das er seine schönsten Lieder kleidet.

Und im ganzen Tonfall, in der Wahl der Worte, in den lyrischen Situationen, die gezeichnet werden, selbst in einzelnen stilistischen Wendungen läßt sich eine so enge Verwandtschaft mit Müller konstatieren, wie sie in Heines dichterischer Entwicklungsgeschichte einzig dasteht. Liest man bei Müller Gedichte, wie „Tränenregen“,[1] „Gefrorene Tränen“,[2] „Wasserflut“,[3] „Der stürmische Morgen“,[4] „Frühlingstraum“,[5] „Nachtstück“,[6] „Vineta“[7] etc., so ist man versucht, sie für Heinesche Poesien zu halten, und umgekehrt könnten manche Lieder des „Intermezzo“ in den „Hinterlassenen Liedern des reisenden Waldhornisten“ stehen.

Daß hier kein äußerliches Entlehnen stattfand, ist auf den ersten Blick klar. Vielmehr herrscht eine ganz unbewußte, innere Verwandtschaft des poetischen Empfindens, wie sie Heine mit keinem anderen gleich eng verband. Alles Deutsche und Bodenständige in diesem halben Orientalen, diesem heimatlos wandernden Apostaten trägt dieselben vertraulich-gemütvollen Züge wie Müllers liebenswürdig-schlichte Persönlichkeit, und beide begegnen sich ja auch an derselben Quelle, dem deutschen Volkslied, sind Kinder eines Vaters.

Rein äußerlich steht Müller dem Volkslied noch weit näher als Heine, bei dem stets der moderne Mensch das letzte Wort behält, ja der gerade durch die eigenartige

[1] M. I, 11—12. — [2] 47—48. — [3] 50. — [4] 53—54. — [5] 56—57. — [6] II, 21. — [7] I, 107; dasselbe Motiv bei Heine I, 175; II, 72—73; III, 102 etc.

Mischung von Volkstümlich-Schlichtem und Konventionell-Raffiniertem zu wirken strebt. Müller ist wirklich der Müllerbursch, der Jäger, der Handwerksbursch, als der er sich gibt, Heine, weit stärker subjektiv empfindend, ein viel schärfer ausgeprägter Charakterkopf, verschmäht es, diese Rollen zu spielen, die bei ihm doch nur als Maskerade wirken würden, und benutzt die volkstümlichen Melodien schließlich nur als fein berechnete Kunstmittel, geht nicht so selbstvergessen in ihnen auf wie Müller.

Schon in der Technik lehnt sich Müller dem Volkslied weit inniger an als Heine. So findet sich verschiedentlich jene meist humoristisch gefärbte, für das Volkslied äußerst charakteristische Schlußwendung, der man bei Heine nirgends begegnet, z. B.:

„Dies Liedchen ist ein Abendreihn,
Ein Wandrer sang's im Vollmondschein;
Und die es lesen bei Kerzenlicht,
Die Leute verstehn das Liedchen nicht,
Und ist doch kinderleicht." [1]

So enge Anlehnung und so zahlreiche direkte Reminiszenzen an Volksliedmotive, wie sie z. B. Müllers „Abschied" [2] aufweist, finden sich in Heines Liedern nicht.

Wie im Volkslied, so treffen wir auch bei Müller auf einen ganz charakteristischen, natursymbolischen Motivkreis, und Heines Abhängigkeit von beiden ist überall zu spüren.

Die Natur ist in all ihren Erscheinungsformen bei Müller seelisch belebt, führt entweder ein eigenes, vom Menschengefühl unabhängiges Seelenleben, oder nimmt — was noch häufiger und natürlicher ist — den herzlichsten Anteil an Liebesglück und Trennungsweh des Dichters.

Die Blumen haben helle, blaue Augen und weinen und lachen wie die Menschenkinder. Die zarte Symbolik in einer Strophe des „Morgengrußes" erinnert lebhaft an ähnliche Verse bei Heine:

[1] I, 34, S. 4, vergl. auch I, 38, 15—18; 142, S. 3 etc. — [2] 78.

„Ihr schlummertrunknen Äugelein,
Ihr taubetrübten Blümelein,
Was scheuet ihr die Sonne?
Hat es die Nacht so gut gemeint,
Daß ihr euch schließt und bückt und weint
Nach ihrer stillen Wonne?“ [1]

Und das Gegenbild hierzu, dieselbe geheimnisvolle Liebesbeziehung zwischen Blumen und Tageszeiten:

„Ei, wie rot Deine Wangen sind,
Morgen, Morgen, süßes Kind!
Blümlein weinten die ganze Nacht,
Weil man Dich zu Bett gebracht.“ [2] etc.

Die Blumen sind dem Dichter wie fühlende Seelen, die ihr scheues Entzücken und geheimstes Empfinden in sinnig-zarter Weise dem Lauscher offenbaren:

„O still, o still und merket doch
Der Blüten scheues Bangen!
Ein roter Schauer zittert noch
Um ihre frischen Wangen.“ [3]

Und die alte Erde selbst wird ihm zur Braut, die der Lenz, der kühne Freier, in wetterleuchtender Brautnacht liebeheischend umfängt.[4] In anmutigster Weise wird der Frühling personifiziert,[5] ähnlich wie es auch Heine liebt.

An allen Freuden und Leiden, die des Dichters Brust bewegen, nimmt nun diese selber in Liebe und Schmerz erglühende Natur tröstenden Anteil:

„Blümlein, ist es Liebeswonne,
Daß ihr weint so hellen Tau?
Ja, ihr teilet mein Verlangen,
Ja, von Lust und Leid umfangen
Bebt die mailiche Natur.“ [6]

---

[1] I, 10, S. 5; vergl. auch I, 11, 2; 12, 3—4; 146, S. 5, 4. — [2] 34—35. — [3] 87, S. 2. — [4] 86—87. — [5] 83—84; 87—88; 90; 91—92; 140—41. — [6] 150, 7.

Die Blümlein, die ihm einst die nun treulose Geliebte gab, sehen ihn alle so weh an, so welk und blaß, als ob sie wüßten, wie schlimm ihm geschehen.[1] (Heine: „Warum sind denn die Rosen so blaß . . .“[2])

Der oben zitierten Stelle aus „Des Knaben Wunderhorn“ entsprechen ganz ähnliche Verse bei Müller, die diese Anteilnahme der Natur aufs rührendste malen:

„Wo ein treues Herze
In Liebe vergeht,
Da welken die Lilien
Auf jedem Beet.

Da muß in die Wolken
Der Vollmond gehn . . .[2]

Wir sahen, daß im Volkslied Rosen aus Tränen sprießen. Heine fand auch dies Motiv bei Müller vorgebildet, dem es Stoff zu einem selbständigen Gedicht gibt:

„Eine Trän' fiel aus dem Fenster,
Da wuchs eine Ros' im Gras.“[3]

Daß die Rosen auch sonst bei Müller dieselbe hervorragende Rolle wie bei Heine spielen, braucht kaum erst gesagt zu werden. Und in wie vielen seiner Lieder rauschen die Linden,[4] singen die Nachtigallen und schimmert der Vollmond.

Ebenso selbstverständlich ist es, daß mit Vorliebe Blumen zum Vergleich herangezogen werden.[5] Besonders weiß Müller den uralten Vergleich der Geliebten mit Rosen anmutig und lieblich zu variieren.[6] Doch finden sich die stereotypen Vergleiche der Wangen und Lippen mit Rosen,[7] der Hände mit Lilien,[8] der Haare mit Gold und Sonnenstrahlen[9]

[1] I, 18, S. 6. — [2] KW I, 286, u. M. I, 19, S. 5—6. — [3] I, 139, S. 2, „Tränen und Rosen“. — [4] Vergl. v. a. Müller I, 62—63 mit Heine I, 216, Nr. 31, wo beide die Linde als Baum der Liebe feiern. — [5] I, 29, 13 ff.; 94, S. 3; 160, 10. — [6] I, 155, „Entknospung“; 156, „Der Spiegel“; 166, „Rosenknospe und Tautropfen“. — [7] I, 41, 5 v. u.; 77, 11; 138, 14; 166, 23; II, 13, 9; 22, 3; 27, 3; 182. — [8] I, 135, S. 6. — [9] II, 85, 8; I, 139 u. durchgehends im Zyklus „Berenice“ I, 157 ff.

seltener als bei Heine, oder sie sind dann meist geschickter ausgesponnen.

Auch Beispiele direkter Blumensprache, wie sie das Volkslied und Heine lieben, finden sich.[1]

Wir sahen, wie Heine besonders gern den Sternen Gefühl und Seele andichtet. Hierin konnte ihm ebenfalls Müller als Muster dienen:

„Des Himmels Sterne gehen auf und unter,
Und Deine Augen leuchten immer munter
Vom frühen Morgen bis zur späten Nacht.
Das hat die Sterne bös auf Dich gemacht.“ [2]

Oder ein kleiner Stern belauscht die Liebenden, steigt zum Meer hinab und sagt es diesem an, daß bald jeder Schiffer davon singt;[3] oder der Mond, der keusche Freier, rückt verliebt der schönen Venus so nahe,

„Daß die kleinen Sterne sehn
Lüstern nach dem schönen Paare
Und vergessen fortzugehn.“ [4]

Ein Hauptmittel, natursymbolisch zu wirken, findet das Volkslied in Naturparallele und -kontrast. Müller ist auch in Anwendung dieser Motive als Schüler des Volksliedes und Lehrer Heines zu erkennen. Am bezeichnendsten ist die Naturparallele in den Müllerschen Liedern der „Winterreise“ zum Ausdruck gekommen;[5] besonders schön im „Rückblick“, wo der treulos Verlassene und Betrogene aus der „Stadt der Unbeständigkeit“ in kalter Winterzeit wandert und sich wehmütig des Frühlings, der verblüht, und der Zeit seiner Liebe, die verglüht ist, erinnert:

„Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten —
Da war's geschehn um Dich, Gesell.“ [6]

---

[1] Z. B. II, 24. — [2] 83, S. 1. — [3] 89. — [4] 90. — [5] Z. B. „Erstarrung“, I, 48, S. 4; „Letzte Hoffnung“, 52—53; „Der stürmische Morgen“, 53—54 etc. — [6] I, 51.

Nicht minder geschickt wird der Kontrast verwendet,[1] und ein „Frühling der Liebe“ überschriebenes Gedicht erinnert aufs lebhafteste an ganz ähnliche Verse bei Heine.[2]

Besonders stark aber scheint Heine in denjenigen natursymbolischen Motiven beeinflußt zu sein, die er in Müllers Meerespoesien angedeutet fand. Dessen „Muscheln von der Insel Rügen“ und „Lieder vom Meerbusen von Salerno“ werden zwar an lyrischer Originalität und frischer Keckheit bei weitem von Heines Meeresgedichten übertroffen, daß aber dieser in Form und Inhalt sich auch hier von jenem bedeutsam anregen ließ, ist unverkennbar. Der Vergleich des Meeres mit dem Menschenherzen, zwar bei Heine tiefer und leidenschaftlicher empfunden, begegnet uns schon bei Müller:

„Wie sich im Meere jede Welle malt,
Wie's alle Sonnenstrahlen wiederstrahlt,
Wie es bei jedem leisen Hauche bebt,
Der aus der fernen Höh herniederschwebt:
So ist mein Herz Dein Meer, mein Himmel Du!
Wann gönnest Du den Wogen endlich Ruh?“[3]

Oder der Vergleich wird, wie es auch Heine gern tut, kontrastierend gewendet:

„Alles, alles stille
Auf dem weiten Meer. —
Nur mein Herz will nimmer
Mit zur Ruhe gehn.

In der Liebe Fluten
Treibt es hin und her,
Wo die Stürme nicht ruhen,
Bis der Nachen sinkt.“[4]

Wieviel unser Dichter in dieser Beziehung von seinem Vorgänger lernte, zeigt vor allem ein Liedchen[5] aus des

[1] Z. B. I, 57, „Einsamkeit“. — [2] Müller I, 166, „Draußen tobt der böse Winter“ und Heine I, 119, Nr. 51, „Mag da draußen Schnee sich türmen“. — [3] I, 98. — [4] II, 14. — [5] I, 162.

letzteren Zyklus „Berenice", zu dem sich in Heines Gedichten zahlreiche Parallelstellen finden:

„Wenn in seinen tiefen Gründen aufgewühlt sich trübt das Meer,
Wirft es helle, weiße Perlen über seinen Strand umher.
Wenn die Liebe wühlt im Herzen und die Augen trübe macht,
Fallen diese heitern Lieder aus dem Mund mir unbedacht."[1]

---

4. Abschnitt.

Verhältnis zu Brentano.

Neben dem Volkslied und seinem reinsten Nachdichter Wilhelm Müller[2] ist es, wie schon gesagt, die Natursymbolik der Romantik, deren Einfluß auf Heine unverkennbar ist. Das Beleben der Natur, wie ihre Verkörperung in symbolische Gestalten und Geister ist ja an sich schon ein durchaus romantischer Vorgang.

Vor allem zwei Dichter sind es, an denen sich Heine hierin gebildet hat: Brentano, der Mitherausgeber des Wunderhorns, und Tieck, der eigentliche Lyriker der romantischen Schule.

Heine gibt selbst an, daß er viel von A. W. Schlegel und Brentano gelernt habe. Von Schlegel konnte er höchstens formelle Vorzüge und theoretische Lehren übernehmen, denn dieser Doktrinär ist kein Dichter, geschweige denn Lyriker. Zu Brentano zog ihn mehr innere Verwandtschaft. Wie in Heine, so fließt auch in Brentano südländisch-heißes Blut, wie jener, so liegt auch dieser in fortwährendem Kampf mit Verstand und Gefühl; aber daneben herrschen auch tiefschneidende Unterschiede, wie sie sich im Lebensausgang der beiden so drastisch offenbaren: Heine bis zuletzt der kecke Spötter und lebensdurstige Genußmensch, Brentano

[1] Vergl. noch I, 51, S. 2; 55, S. 7; 107. S. 1 u. 4; 160.

[2] Uhland ist ihm zwar im Stoffgebiet und Metrum sehr verwandt, benutzt aber natursymbolische Motive merkwürdig sparsam, so daß es sich hier nicht lohnt, Parallelen zu ziehen.

sich jahrelang als büßender Nazarener zu den Füßen eines hysterischen Weibes kasteiend und die langatmigsten, ungenießbarsten „Geistlichen Lieder“ fabrizierend. Trotz aller Verwandtschaft trennt eine tiefe Kluft der Anschauung und Empfindung beide Dichter.

Brentano ist innerlich zerrissen, ohne Harmonie, voll tiefster Mißklänge, ganz im Gegensatz zu Heine, der, soviel Widersprechendes auch in ihm klingt und zu dichterischer Gestaltung drängt, alle scheinbar disharmonischen Töne zu einem Gleichklang zu verbinden weiß, weil er im Grunde eine viel musikalischere Natur ist als Brentano — und dieser Gegensatz überträgt sich auch auf beider Art, die Natur symbolisch zu verwerten. Eine Strophe wie die folgende:

„Herr! erbarme Du Dich meiner,
Daß mein Herz neu blühend werde.
Mein erbarmte sich noch keiner
Von den Frühlingen der Erde.“

so voll grellster Dissonanzen und zerrissener Dämonie trotz des poetisch selten schönen Bildes hätte Heine nie geschrieben; die schroffsten Naturkontraste, die er gestaltet, sind weit harmonischer und friedvoller als dieser gewaltige „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe“.

Vor allem fehlt bei Brentano völlig die realistische Kraft und sichere Frische, mit der Heine so oft seine Bilder hinstellt; ihm versinken sie zu oft ins Mystische, Unfaßbare, denn er belastet sie zu schwer mit religiösem und gedanklichem Ballast. Das tritt besonders scharf hervor in den Rosenkranz-Romanzen. Hier gelingen ihm zwar auch bisweilen die lieblichsten und anmutigst belebten Naturschilderungen, Gleichnisse von einer Reinheit, wie sie auch Heines Poesie nur selten aufweist, z. B. folgende Strophe in der VII. Romanze:

„Tauberauschte Blumen schließen
Ihrer Kelche süßen Kranz,
Und die schlummertrunknen Wiesen
Wiegen sich in Traumes Glanz“

oder das sinnige, der Volkspoesie entlehnte Bild in der VI. Romanze:

„Durch des Himmels Gründe wallen
Wolkenschafe, goldgeflocket;
In dem Abendmeere badend,
Trinken sie die Purpurwoge."

Aber man vergleiche z. B. seine mystisch-katholisierende Schilderung des Sonnenunterganges mit entsprechenden Stellen aus „Atta Troll":

„. . . Rings aus Luft erstarren
Hohe Purpurbogen, goldne,
Wundervolle Inseln wachsen
Aus des Äthers glüh'nden Wogen.

Und die Inseln werden Drachen
Und die Burgen all' Sanct George,
Und der Sonne Strahlen Lanzen,
Gen die Drachen blank erhoben."

Das ist alles so unplastisch und ungeschickt-allegorisch gedacht; der Phantasie des Lesers wird so viel zugemutet, und er dabei so wenig durch anschaulich gewählte Bilder unterstützt, daß er sich allenfalls der Sonne Strahlen als Lanzen denken kann, ihm bei dem Versuch aber, sich die anderen Symbole zu veranschaulichen, die Einbildungskraft versagt. Wie anders bei Heine, wo alles so scharf geschaut ist, wo meist greifbare und allen deutliche Eigentümlichkeiten das tertium comparationis abgeben. Ein so verunglücktes Bild, wie es sich bei Brentano findet:

„Ich hab' den Schmerzensstrauß gedichtet,
Der flammend mir im Herzen rast" [1]

würde Heine nie gedichtet, geschweige denn veröffentlicht haben.

[1] II, 262, S. 4.

Oder man nehme einige Strophen der VII. Rosenkranz-Romanze:

„Und die Erde, aufgeriegelt,
Sendet ihren Geist heran,
Um das Haupt schwebt sternbesiegelt
Ihm der blaue Weltenplan.

Aus der Tiefe aufgewiegelt,
Wachsen stumme Brunnen an,
Drinnen schaun sich, mondumspiegelt,
Die Gedanken traurig an.“ etc.

Wie grandios auch hier der Geist der Nacht symbolisiert wird — nichts kommt unserer Einbildungskraft zu Hilfe; alles wirkt unfaßbar, unplastisch, verwirrend, gespensterhaft, und gar am Schluß das Hineinmischen reflektierender Elemente wirkt störend und befremdend.

Diese Einschränkungen vorausgesetzt, läßt sich doch anderseits eine große Verwandtschaft beider Dichter in der Wahl und Verwertung natursymbolischer Motive nicht ableugnen.

Vor allem die Blumenwelt erscheint bei Brentano in ähnlicher Weise belebt und beseelt: da öffnen und schließen Blumen ihre Augen[1] und wiegen ihre klugen Köpfchen[2] oder schlummern, wenn die Nacht kommt;[3] „alle Gartensterne zünden Lichtlein an“,[4] und die Sterne sind Blumen, die man pflücken möchte.[5] Daneben finden sich rein volkstümliche Klänge, wie die an Goethes „Gleich und Gleich“ erinnernde, liebliche Strophe im „Abend“:

„Schlank schaut auf der Felsenwand
Sich die Glockenblume um,
Denn verspätet über Land
Will ein Bienchen mit Gesumm
Sich zur Nachtherberge melden
In den blauen, zarten Zelten,
Schlüpft hinein und wird ganz stumm.“[6]

[1] II, 297, 8; 310, 19; 325, 22; 145, S. 3; 183, S. 2. — [2] 226, 1—2; ähnlich I, 506, S. 2. — [3] II, 444, 9. — [4] 387, 8; vergl. unten zu Tieck, S. 122. — [5] 442, 10. — [6] I, 460, S. 1.

Der Tautropfen wird sinnig zur himmelentstammten Seele der Blume:

„Auf dem Kehlchen wiegt das Köpfchen
Blumenglöckchen auf dem Stiel,
Seelchen, seelig Taueströpfchen,
Das hinein vom Himmel fiel.“ [1]

Auch aus der Art, wie Brentano die so belebte Natur nach dem Muster des Volksliedes Anteil nehmen läßt an seinen Stimmungen, konnte Heine manches von ihm lernen. Als die Geliebte ein süßes Lied im Garten singt, senden ihr die Bäume Grüße, und die Blumen lauschen; da sie aber weint, will die Sonne nicht mehr scheinen, und die Blumen gehen nicht mehr auf.[2] Dem vergeblich Harrenden entzaubert und entseelt sich rings die Natur:

„Die Sonne scheint nicht,
Und die Rosen glühen nicht,
Stumm sind die Töne —
O, warum kommst Du nicht?“ [3]

Und beim Scheiden singt der Dichter:

„Ohn' Dich ist alle Freude Schmerz,
Ohn' Dich sind dunkel die Sterne.

Der Himmel ist so trüb und still,
Die Sonne kann nicht scheinen“ [4] etc.

Wie eine Vorlage zum „Neuen Frühling“ klingen die Verse Brentanos:

„Sein Lied erklang; die Nachtigallen klagen,
Ach, meiner Ruhe süßes Schwanenlied.
Dem Mond, der lauschend von dem Himmel sieht,
Den Sternen und den Rosen muß ich's klagen“ [5] etc.

---

[1] II, 217, S. 5; vergl. auch II, 351, 1—6. — [2] 119, S. 2—3. — [3] 478, 24. — [4] 134—35; ebenso I, 380, 1—3; II, 207—208; 221, S. 1 etc. — [5] 178, S. 2.

Überall wird die Blumenwelt, und darunter wieder vor allem die Rose, zum Vergleich herangezogen, überall gewinnt sie eigenartiges Leben und tiefsinnige Bedeutung.[1] Seine freudlose Kindheit vergleicht der Dichter „kleinen Gärten zwischen steilen Mauern, die nie ein Sonnenstrahl hat heimgesucht."[2]

Die Geliebte ist ihm ein Glockenblümchen, im Traum auf Frühlingsauen erblickt, die ihm „sein Los blüht", und in deren „blauen Liebeskelch all sein Frühling hinsinkt."[3]

Die blühenden Blumen vergleicht er keuschen Lippen,[4] spricht von „der Küsse Liebesblüte,"[5] „der Töne bunt wechselndem Kranz"[6] und läßt „Lieder erblühen"[7] etc.

Besonders liebt es Brentano, seine Schmerzen mit Blüten und Blumen zu vergleichen, wie er überhaupt seit seiner Bekanntschaft mit der Emmerich gewöhnt war, nach ihrem Beispiel Leiden und Wunden Rosen zu nennen.[8]

„Mir brennet in dem kranken Herzen
In einem Flammen-Blumenstrauß
Von unermeß'ner Art der Schmerzen
Die tiefgebeugte Seele aus"[9]

singt er einmal.

Ausgebildete Beispiele für den Naturkontrast finden sich bei Brentano nicht, das Motiv klingt nur zweimal leise durch.[10]

Dagegen versteht es der Dichter bisweilen meisterhaft, die Natur direkt zu personifizieren. Wie prachtvoll, mit einer bei Brentano seltenen Plastik wird z. B. der Sturm geschildert:

„Wenn der Sturm das Meer umschlinget,
Schwarze Locken ihn umhüllen,
Beut sich kämpfend seinem Willen
Die allmächt'ge Braut und ringet,

---

[1] I, 79, S. 1; II, 138, S. 3; 207; 281, 10–14; 351, 1–6; 584, 1–4. — [2] I, 8, 10–11. — [3] II, 122, S. 2–4. — [4] I, 372, 1. — [5] II, 96, 15. — [6] 324, 16; 346, 10. — [7] 324, 11.

[8] I, 549, Anm. Im katholischen und pietistischen Kirchenlied, z. B. bei Zinzendorf, ist es ein oft wiederkehrendes Motiv, daß die Wundenmale Jesu „Die fünf Rosen" genannt werden, wie bei Brentano auch. Ebenso kennt Tieck diesen Vergleich: II, 17, 16.

[9] II, 262, S. 1; ähnlich I, 31, S. 2; II, 281, 15–16 etc. — [10] I 31, S. 2; II, 207.

Küsset ihn mit wilden Wellen,
Blitze blicken seine Augen,
Donner seine Seufzer hauchen“[1] etc.

Das erinnert ganz an die Diktion in Heines Nordseebildern.

Auch sonst finden sich manche Töne, die bei Heine nachklingen:

„Wie die Winde wühlen
In den dunklen Mähnen der Nacht“[2]

heißt es bei Brentano; und bei Heine in der „Harzreise“ ganz ähnlich: „Die Nacht jagte auf ihrem schwarzen Rosse, und die langen Mähnen flatterten im Winde.“[3] Brentano spricht von „schwarzen Wolken der Gedanken“[4] und ebenso Heine: „Drüber hin ziehen die Gedanken wie Wolkenzüge, stolz und langsam und ewig.“[5]

Besonders aber liebt es Brentano, die Gestirne des Himmels zu beseelen, und in den zahlreichen Sternmotiven sind manche als Muster Heines unverkennbar. Die Sonne hat goldnes Haar;[6] wenn sie schlafen gehen will, läßt sie „ihr goldenes Hemdelein auf den grünen Rasen sinken“;[7] oder sie will nicht untergehn und bleibt neugierig am Berge stehn;[8] ähnlich wie bei Heine steht sie zum Mond in bräutlichem Verhältnis[9] etc.

Dem Mond „küssen kleine Wölkchen die Wangen,“[10] und ein andermal heißt es „Mondschein ist schon abgeblüht,“[11] wie Heine von „vollblühendem Mond“[12] spricht. Die Sterne werden, wie so oft bei Heine, „sinnend, denkend, klug“ genannt,[13] „ruhig denken sie überm See,“[14] winken ihm tröstend aus der ewigen Ferne zu[15] oder werden, wie bei Heine, als die „goldenen Blumen des Himmels“ bezeichnet.[16]

---

[1] II, 296, S. 1—2; ferner der Frühling I, 24—25; der Schlaf II, 98, 3; die Nacht II, 293, 5—8 etc. — [2] II 406, 3. — [3] III, 38, 14. — [4] I, 395, 23. — [5] III, 263, 2, v. u. — [6] I, 372, 17. — [7] 459. — [8] II, 112, 1—2. — [9] 136, S. 1—2; vergl. ferner II, 171, S. 1. — [10] 95, 3. — [11] 357, 17. — [12] I, 187, 7. — [13] 449, 7. — [14] II, 86, 11. — [15] 301, 5—6. — [16] 111, 10; 356, 1; auch II, 116, S. 1.

Vor allem ein Bild kehrt öfters wieder, das Heine in dieser Form nicht übernommen hat: der Mond ist der Hirte, die Sterne oder Wolken seine Schafherde, die er auf klarem Himmelsfeld zum goldenen Born des Lichtes führt und denen er stille fromme Lieder singt.[1] Dies Motiv fand Brentano in den Volksliedern, die er zum „Wunderhorn" sammelte, mehrfach vorgebildet.[2]

Daß er auch sonst viel direkter als Heine unter dem Einfluß dieser Sammlung steht, ist natürlich. Einige Lieder und Strophen daraus hat er ganz übernommen und weiter- oder leise umgedichtet,[3] und sein Gedicht „Die Rose blüht"[4] ist weiter nichts als eine breitere, bei weitem weniger wirksame Kontrastierung des ebenso betitelten Volksliedes, das wir oben erwähnten.

Besonders das Motiv, Blumen aus Tränen hervorsprießen zu lassen, hat er dem Volkslied entnommen, und von beiden mag dann Heine wie Müller angeregt worden sein. So heißt bei Brentano eine Strophe in dem ganz volkstümlich gehaltenen Lied „Ich wollt' ein Sträußlein binden":

„Da flossen von den Wangen
Mir Tränen in den Klee.
Ein Blümlein aufgegangen
Ich nun im Garten seh'",[5]

oder Verse aus dem „Ostermorgen":

„Die Tränen, die so stürzend fließen,
Sind nicht auf Felsen aufgesät,
Ich weiß, daß Blumen daraus sprießen,
Und daß mein Lieben aufersteht."[6]

---

[1] II, 181, 3 u. 10; 346, 5; 441, 3.

[2] KW I, 170, 17; 171, 3; 283—84; III, Anh. 59, S. 2. Bei Goethe klingt dies zuerst in einem weitverbreiteten Kinderlied auftauchende Bild einmal an in den didaktisch gefärbten Wolkengedichten. „Cirrus" 84, I, S. 35: „Ein Aufgehäuftes, flockig löst sich's auf — Wie Schäfchen trippelnd, leicht gekämmt, zu Hauf".

[3] So „Erntelied" I, 519; „Die Abendwinde wehen" II, 221; Br. II, 587, 13 = KW II, 60 etc. — [4] II, 180—81. — [5] 172, 2. — [6] I, 464, S. 5 ähnlich II, 136, S. 4 etc.

5. Abschnitt.

Verhältnis zu Tieck.

Der Dichter, von dem Heine für Benutzung und Ausgestaltung natursymbolischer Elemente das meiste gelernt hat, ist aber Ludwig Tieck, Tieck in seiner zweiten, romantischen Periode.

Bezeichnend ist es daher auch, daß ihn Heine gelegentlich der Besprechung in der „Romantischen Schule“ nur in dieser zweiten Periode als Romantiker gelten lassen will, ja ihn geradezu dithyrambisch preist, um ihn späterhin um so lächerlicher zu machen.[1] Unbewußt zeigt uns auch Heines Lob gerade die Eigenheiten der Tieckschen Poesie, von denen Heine lernte, nämlich Tiecks Art, die Natur zu beleben und symbolisch zu verwerten.

„In diesen Dichtungen“, schreibt Heine von Tiecks romantischen Schriften, „herrscht eine geheimnisvolle Innigkeit, ein sonderbares Einverständnis mit der Natur, besonders mit dem Pflanzen- und Steinreich. Der Leser fühlt sich da wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen, er glaubt manchmal im Geflüster der Bäume seinen eigenen Namen zu vernehmen; die breitblätterigen Schlingpflanzen umstricken manchmal beängstigend seinen Fuß; wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten, sehnsüchtigen Augen; unsichtbare Lippen küssen seine Wangen mit neckender Zärtlichkeit; . . . alles atmet, alles lauscht, alles ist schauernd erwartungsvoll . . .“[2] Heine konnte gar nicht überzeugender seine Abhängigkeit von Tieck dokumentieren, als es in diesen Worten geschieht, in denen er Tiecks Art der Naturbeseelung schildern will, und die uns anmuten wie ein Zitat eigener Poesie aus der „Harzreise“.

Wie wir bereits sahen, lehnt sich Heine schon rein formal an Tieck an. Bei ihm fand er — nach seinem

[1] V, 288—89; I, 251, S. 1 etc. — [2] V, 287, 2. Abs.

eigenen Zeugnis[1] — den freien Rhythmus schon vorgebildet[2] und entwickelte ihn in seinen Nordseezyklen zu jener phänomenalen Technik und inneren Musik, die diese Gedichte nur noch mit Goethes freien Rhythmen vergleichen lassen.

Vereinzelte kühne Reime Tiecks[3] erinnern auch bereits an Heines spätere geniale und verblüffende Reimkunststücke, besonders die geschickten und seltenen Reime in ganzen Sonetten.[4]

Was aber wichtiger ist: Heine fand fast alle natursymbolischen Motive, deren er sich bedient, bei Tieck entweder im Kern vorhanden oder schon ganz individuell ausgebildet vor. Wir werden dennoch sehen, daß er sich nicht sklavisch seinem Vorbild anschließt, ja daß nur in ganz vereinzelten Fällen von direkter Entlehnung gesprochen werden kann — dazu war Heine ein viel zu geschmackvoller, vor allem viel zu eigenwilliger und subjektiver Künstler.

Manches in seiner Dichternatur, besonders das Romantische, berührte sich mit verwandten Strömungen in Tiecks Psyche — daher soviel Übereinstimmendes; vieles in ihm war Tiecks weichem, ja weichlichem Wesen entgegengesetzt —, daher bei so manchen Parallelen, die wir ziehen können, auch so zahlreiche, sich abstoßende Pole.

Ebenso wie Heine verwendet Tieck mit größter Vorliebe Blumen- und Baummotive, und hier ist, wenn auch nicht in einzelnen Anklängen, so doch in der ganzen Art der Auffassung und bewußten Kunst der Beseelung ein direkter Einfluß auf Heine zu konstatieren. Das Volkslied, Müller und Brentano sehen die Blumenwelt mit schlichterem Auge, man möchte sagen mit weniger Raffinement; ihr Duft berauscht sie nicht so, wie sich Tieck und Heine von ihm berücken und zu den farbenprächtigsten, glühendsten Phantasien verführen lassen.

---

[1] S. Brief an Moser vom 14. XII. 1825. — [2] Z. B. I, 65–73; 126; 130; II, 141; 194 bis 197; 258; III, 36–38; 52; 101; 103–105; 107–17; 120–32; 134–280. — [3] III, 255, 1 u. 3; 261, 3 u. 5; III, 18, 7–8 etc. — [4] II, 263; 264 etc.

Auch bei Tieck haben alle Blumen Augen und Gesichter[1] und werden unermüdlich charakteristisch belebt oder als Symbole verwendet.[2] Eine Strophe wie:

„Die Lilie kommt und reicht die weißen Finger,
Die Tulpe steht mit dickem Kopfputz da,
Die Rose tritt bescheiden nah,
Aurikelchen und alle Blumen, vornehm und geringe“[3]

erinnert lebhaft an zahlreiche, ähnliche Stellen bei Heine.

Daß die Blumen mit Sternen verglichen werden, fanden wir auch bei Heine. Tieck weiß dies Motiv anmutig auszugestalten:

„Darum pflückt die Gartensterne
Sinnend gern das liebesschwangre Herze,
Trägt sie wie die glimmende Kerze
Still behutsam nur so ferne,
Daß sie brennend
Des Geliebten Hand mag fassen,
Und der lächelt in die Flamme,
Die am Abend muß verblassen.“[4]

Die Lippen der Geliebten werden — auch das ist mehr ausgeführt, als es Heine tut — in einem ganzen, an Shakespeares preziöse Sonettendiktion erinnernden Sonett einem Blumenlager von Rosen verglichen,[5] und die Menschen selbst — ebenso wie bei Heine — in wundervoll zarten Versen den Blumen gleichgestellt:

„Blumen sind uns nah befreundet,
Pflanzen unserm Blut verwandt . . .“[6]

mit dem reizvoll-anmutigen Symbol des Traumes am Schluß:

„Und wenn Morgenrot den Himmel säumt,
Wacht die Blum' und sagt, sie hat geträumt,
Weiß es nicht, daß voll von Schmetterlingen
Alle Blätter ihres Kopfes hingen.“

---

[1] I, 14, 9; 76, 4; 117, 12; 233, S. 4; III, 95, 8—10 etc. — [2] I, 15, 4; 108, 2; 161; 212, S. 2; 222, S. 3; 228, S. 4; 295—96; II, 39, S. 1; 71, S. 3—4; 179; III, 92 etc. — [3] I, 85, S. 3. — [4] I, 159, S. 1, dann I, 168, 12 etc. — [5] I, 210. — [6] II, 244.

In zwei besonderen Romanzen, die im Anfang des III. Aktes von „Kaiser Octavianus“ Marcebille mit ihren Jungfrauen singt, gibt der Dichter eine sinnige, poetische Legende über die Entstehung der Rose und Lilie,[1] die in innigster Verbindung mit menschlichen Liebesleiden und -freuden geboren werden, und in einer Allegorie „Der Traum“[2] kann er sich gar nicht genug tun in Häufung dieser Blumenmotive.

Am meisten liebt er, wie Heine auch, Rose und Lilie. Besonders jene ist ihm die Liebesblume,[3] κατ' ἐξοχήν, und begeistert ihn zu zahlreichen Motivvariationen. Eine genüge als Beispiel:

„. . . Sie zeigen schon
Des zarten Busens Spitzen mir zum Hohn,
Wenn Kuß und Wollust liebliches Gekose,
Den ganzen Busen zeigt die wohlerwachsne Rose,
Und angerührt gelinde
In allen Blättern zittert dem verliebten Winde.“[4]

Eine Strophe im „Octavianus“,[5] wo aus den Tränen der Sehnsucht Vergißmeinnichte sprießen, behandelt dasselbe Motiv, das wir schon im Volkslied, dann bei Müller und Brentano antrafen.

Merkwürdig ist es, daß Heine nicht einen Vergleich von Tieck übernahm, der zu den poetischsten gehört, den die Blumenwelt zuläßt, ein Vergleich, der, wie es scheint, Tiecks eigenste Erfindung, und den er in liebenswürdigster Weise immer von neuem graziös variiert. Der Vergleich purpurner Rosen mit Blut — z. B.:

„Ach, wie ist ein Liebesblut
Das Gefilde, wann Du oben
An Gesträuchen blühend dichte wankst . .“[6] —

liegt nahe und wird auch von Vorgängern Tiecks und dann von Heine[7] angewendet. Ebenso originell wie poetisch ist

[1] I, 93—99 und 100—104. — [2] II, 77—90. — [3] I, 219; 18, 16. — [4] I, 170, 7—12. — [5] II. Teil, IV. Akt, 1. Szene. — [6] I, 93, 15; 99, 3 etc.

[7] Z. B. II, 301, 15—16. Vergl. auch Lenau in „Frühlings Tod“: „Doch lächelnd stirbt der holde Lenz dahin — Sein Herzblut still verströmend, seine Rosen.“ Überhaupt ist Lenaus Natursymbolik oft nahe verwandt mit der Heineschen!

es aber, wenn Tieck die Rosen- oder Granatblüten mit roten, glühenden Küssen vergleicht:

„. . . Und wie ein verstohlen Küßchen
Hängst Du an dem Zweig gebogen“ [1] —

„Mit Küssen, mit Liebesküssen der Busch bestreut“ [2] —

„Der Kuß ist auf Deinen Lippen gemalt,
O Ros, auf Deinem Munde strahlt
Der küssenden Lieb' Andacht und Heiligtum“ [3] —

„wir sind Lippen, rote Küsse“ [4] — „Küsse sind verschönte Rosen“ [5] etc., und so diese Rosenküsse sprießen,[6] blühen[7] und wieder verblühen und welken[8] läßt. Ein einziges Mal nur klingt dies Motiv bei Heine an, wenn er sagt:

„Die Purpurnelken und die Rosen sandten
Uns rote Küsse, die wie Flammen brannten.“ [9]

Verhältnismäßig sparsam wirtschaftet Tieck mit den bei Heine ungemein häufigeren Lilienwangen,[10] Rosenmund[11] u. dgl.

Seltener als Heine verwendet er auch Baum- und Wäldermotive.[12] Gern vergleicht er die Liebe einem zauberhaft blühenden Baume[13] oder das Liebespaar selbst blütenvollen Bäumen.[14] Ein Gleichnis dieser Art, das sich vor Tieck nirgends in der Poesie findet, und das dieser zuerst geprägt zu haben scheint,[15] hat Heine direkt von ihm übernommen, ohne es besonders um- oder weiterzubilden. Tieck spricht oft von den „grünen Armen“ [16] der Bäume, ihren grünen Händen oder Fingern[17] u. dgl.

---

[1] I, 95, 12; 99, 4. — [2] 225, 3. — [3] 225, 5; 237, 11. — [4] II, 139, 5. — [5] 139, 11; III, 107. — [6] I, 171, 13. — [7] 218—19, S. 3. — [8] 225, 16. — [9] 95, S. 3. — [10] 20, 11; 152, 9. — [11] 152, 8; 175, 10; 136, 1 etc. — [12] 23, S. 4; 158, S. 2; III, 95, 1—2. — [13] I, 27; I, 202, S. 2. — [14] 237.

[15] 1827, vier Jahre nach Veröffentlichung von Tiecks Gedichten, schreibt Goethe, nur dies eine Mal das Motiv verwendend, mit Anklang an Tieck: „Schlanker Weiden Haargezweige — Scherzen auf der nächsten Flut“. (Chinesisch-deutsche Jahr- und Tageszeiten Nr. VIII, 11.) 84, I, S. 310.

[16] I, 223, 1; II, 12, 8. — [17] I, 226, S. 2; II, 137, 1.

Ebenso fand Heine mehr wie bei seinen übrigen Vorgängern bei Tieck die Naturparallele[1] und den -kontrast[2] vorgebildet. Man vergleiche beispielsweise eine Strophe aus Tiecks „Lied der Sehnsucht“:

„Warum die Blume das Köpfchen senkt,
Warum die Rosen so blaß?
Ach! Die Träne am Blatt der Lilie hängt,
Vergangen das schön' frische Gras.
Die Blumen erbleichen,
Die Farben entweichen,
Denn sie, denn sie ist weit,
Die allerholdseligste Maid“[3]

mit einem Gedicht aus dem „Lyrischen Intermezzo“: „Warum sind denn die Rosen so blaß? . . .“[4] etc.

Bei beiden Dichtern ist es die Liebe, die erst ringsumher alles schöner blühen und duften läßt, die die schlummernde Natur weckt und beseelt,[5] z. B.:

„Wie der Baum voll Blüten hanget
Und den Schmetterling verlanget . . .
Und die Waldung rauschet süße . . .
Alle grünen Blätter regen
Zur Umarmung sich entgegen,
Tönen nur und flüstern Küsse . . .
Möcht' ich nicht, mich zu beglücken,
An die Brust den Frühling drücken?
Und ihm sagen, wie ich fühle,
Daß er diese Sehnsucht kühle
Oder ende dies Entzücken?“[6]

Und wenn Marcebille im „Kaiser Octavianus,“ als sie den ersten Kuß empfangen, schwärmt:

---

[1] I, 17; 51—2; 217—8; 239; 247—51; II, 55—56; 173; 175. — [2] II, 165; III, 65. — [3] II, 175, S. 1. — [4] I, 74, Nr. 23. — [5] I, 177; 204; 213; II, 161, 221—23; III, 56—57. — [6] „Die Liebende“, II, 221—23.

„Nun weiß ich, warum purpurrot entzündet
Der Morgen kommt, der Abend niederziehet,
Was uns die Rosenblume süß verkündet,
Welch Feuer in Rubinensteinen glühet,
Warum die Lippen schwellend sich geründet,
Warum ein Blitz spielend im Auge blühet,
Warum Gestirne unsre Welt betrachten:
Wie aller Frühling ist ein Liebes-Schmachten",[1]

so klingt das wie eine Vorlage zu den oben zitierten Versen aus „Ratcliff" und ähnlichen Stellen bei Heine.

Diese Wechselwirkung zwischen Liebe und Naturbelebung ist für Tieck besonders bezeichnend, und dieselbe Rolle in der Naturbeseelung spielt ja die Liebe auch bei Heine. Man lese beispielsweise eine Strophe aus dem „Kaiser Octavianus"; die Seligkeit der Liebe, die die Menschen taumeln macht, überträgt sich hier auf die Außenwelt; alles scheint zu flammen und zu glühen, zu taumeln und zu jauchzen:

„Von dem Abendhimmel Schweigen
Sinkt herab, nur furchtsam rauschen
Blätter, wie sie Küsse tauschen,
Aus den roten Wolken steigen
Liebend Entzücken
Roter Lippen, Wangen helle Glut,
Und es regnet nieder von dem Äther goldnes Blut,[2]
Alle Wesen, alle Herzen, alle Sinnen zu beglücken."

Und der Himmel entzündet die Erde, daß sie bebt wie in süßer Empfängnis, und die Menschenseele wird mit hineingerissen in diesen welterotischen Rausch:

„Und die Erde, süß umfangen,
Glänzt und gibt die Küsse trunken
Wieder, die auf sie gesunken,
Und entbrannt ganz in Verlangen
Beben die Hügel.

[1] II. Teil, III. Akt, 4. Szene, Vers 145 ff.
[2] Der Dichter denkt vielleicht dabei an das Wetterleuchten der Mainacht?

Holde Sehnsucht, süß Erfüllen zwingt
Alle ihre Lebensadern, und die Liebe dringt
Durch die ganze Seele, Äther breitet um sie
blaue Flügel."

Neben diese Verse halte man dann eine Stelle der „Reisebilder"[1]; sie wiederholt die meisten der Tieckschen Motive, wenn auch eigenartig variierend, und, wie alles in den „Reisebildern", subjektiver, nicht so nebelhaft-unbestimmt wie bei Tieck; sie muten wie eine geschickte Auflösung der Octavianusstrophen in gefällige Prosa an: „Späterhin, als die Dämmerungszeit herankam, begann erst recht die verzückte Seligkeit der Liebe. Die Bäume auf den Bergen tanzten nicht mehr einzeln, sondern die Berge selbst tanzten mit schweren Häuptern, die von der scheidenden Sonne so rot bestrahlt wurden, als hätten sie sich mit ihren eigenen Weintrauben berauscht. Unten der Bach schoß hastiger von dannen und rauschte angstvoll, als fürchte er, die entzückt taumelnden Berge würden zu Boden stürzen. Dabei wetterleuchtete es so lieblich wie lichte Küsse. ‚Ja', rief ich, ‚der lachende Himmel küßt die geliebte Erde. — O Franscheska, schöner Himmel, laß mich Deine Erde sein! Ich bin so ganz irdisch und sehne mich nach Dir, mein Himmel!' So rief ich . . . und meine Seele jauchzte vor Liebestrunkenheit."

Daneben lese man jenes Ständchen[2] nach, das im „Almansor" der Held seiner Geliebten bringt, ein poetisches Pendant zu der oben zitierten Prosastelle, von so ausgesprochen Tieckscher Färbung, daß allein seine fünf Strophen hinreichen könnten, die starke Abhängigkeit Heinescher Naturmythologie von Tieck zu dokumentieren.

Beide Dichter personifizieren den Frühling: Tieck[3] fast noch schöner und anmutiger als Heine.[4] So in der lieblichen „Frühlingsreise," in der, ähnlich wie später bei Eichendorff, das fortschreitende Wachsen und Blühen geschildert wird, das der wandernde Knabe Lenz überall hervorzaubert:

[1] III, 320. — [2] II, 276—77. — [3] I, 7; 83—87; II, 209; 223, 6; III, 36—38.
[4] Z. B. II, 19, Nr. 4; 27, Nr. 52; 140, Nr. 3, S. 2; III, 224; 422—23.

„Dann geht er und schläft im waldigen Grund
Und haucht den Atem aus, den süßen,
Um seinen zarten, roten Mund
Im Grase Viol' und Erdbeer sprießen.
Wie rötlich und bläulich lacht
Das Tal, wenn er erwacht . . ." [1]

und so werden in Weiterbildung dieser Personifikation Winde, Schmetterlinge und Blumen dieses Frühlingsgottes „liebliches Gesinde." [2]

Die Naturbeseelung wird überhaupt bei Tieck aufs äußerste getrieben. Entweder verwendet sie der Dichter als einzelnes Motiv zum Schmuck des Ganzen;[3] z. B.

„Die Nachtigall plaudert von Sehnsucht und Kuß." [4]

oder:

„Wollüstig girren die Wellen im Meer" [5]

zu vergleichen mit Heines: „Wollüstig girren die Wogen" [6] — oder er schreibt langatmige Szenen, in denen die einzelnen Rollen auf Wolke und Sonne, Wasser und Blumen, Wald und Nacht, auf einzelne Blumen, wie Rosen, Lilien Tulipanen, Veilchen, Vergißmeinnicht, Feldblumen, verteilt werden, denen Gebüsche, Wald, Quellen, Ströme, der Sturm, ja selbst das Himmelsblau klingend und duftend und in charakteristischer Beseelung antwortet.[7]

Daß diese mechanisch systematisierte Naturbeseelung mit Rollenverteilung, wie sie sich besonders in Tiecks „Prinz Zerbino" breit macht, trotz schön gedachter Einzelheiten völlig aus dem Gebiet naiv oder impulsiv empfundener Natursymbolik heraustritt und recht wie papierner Flitterkram anmutet, ist klar, und Heine hat sich mit sicherem Geschmack davon freigehalten.

Die ausgeführteste Naturbeseelung findet sich bei Tieck im „Phantasus", dem Eröffnungsgedicht des III. Bandes;[8] hier

---

[1] I, 84, S. 2. — [2] 168; 241, S. 2. — [3] I, 69, 12; 76; 83, S. 3; 89, S. 2; II, 58, S. 1—2; 59, S. 3; 132—34; 171; I, 117, 116; 120—21; II, 185; 252—54. — [4] II, 58, S. 1. — [5] 59, S. 3. — [6] 120, S. 1. — [7] 136—52; III, 24—35. — [8] III, 1—23.

personifiziert sich dem Dichter schließlich alles in der allumfassenden, allerhaltenden, antiken Symbolgestalt Pans.

Dasselbe, was man auch in Tiecks Prosa konstatieren kann, findet sich in seiner Lyrik: ein stärkeres Hervortreten der reinen Naturschilderung ohne subjektive Beseelung,[1] vor allem in den zahlreichen italienischen Reisegedichten des III. Bandes.[2] Heine gibt nur sehr selten eine reine Naturbeschreibung, mit wenigen leisen Strichen versteht er es, jede zu beseelen.

Was die Anwendung naturmythischer Elemente betrifft, so ist Heine hier seinem Vorbild unbedingt überlegen. Tieck kennt zwar auch Geister, Sylphen und Sylphiden, zum Unterschied von Heine[3] auch Najaden und Dryaden,[4] wählt sie aber nur selten zum Symbol und verschmäht es merkwürdigerweise, aus der romantischen Welt deutscher Nixenmärchen und Elfensagen seine Motive zu nehmen, wie das Heine so feinsinnig und in so ausgebreitetem Maße tut.

Interessant ist eine Stelle in den italienischen Reisegedichten, die an zahlreiche ähnliche Auslassungen Heines erinnert, und in der sich Tieck, wie später sein Schüler, gegen alle falsche und verlogene Naturbetrachtung, gegen alles fade Schwatzen über die Schönheit der Natur wendet:

„Immer haßt' ich fast unbillig
Jene freien, hitzigen Jägersleute,
Die mit dem Auge wie mit geladener Büchse
Busch und Wald und Feld so gierig durchstreifen
Und jede schöne Gegend wie Wildbret schießen,
Im Ranzen des Bewußtseins dann nach Hause tragen,
Und eben wie echte Jäger
Den ruhigen Laien
Mit unendlichem Geschwätz ermüden.
Spott und Tadel hat sie oft verfolgt.
Und sie hinwieder schalten mich den trägen
Widersacher der Natur."[5]

[1] I, 136—37; III, 1—23; 86; 100. — [2] III, 98—280. — [3] S. Teil IV, S. 152 ff. — [4] II, 152; III, 51; 247. — [5] III, 243.

Wie sich Tieck so als einen Dichter dokumentiert, der, ähnlich wie Heine, vom Bestreben geleitet ist, Wahrheit und Keuschheit des Gefühls auch in der Naturbetrachtung sich zu wahren und von anderen zu fordern, so zeigen einige Stellen, daß er doch im Grunde noch das meiste durch die rosenrote Brille der Romantik sieht, noch viel mehr wie Heine mit schönklingenden Worten und inhaltslosen Metaphern arbeitet und weit von dessen so frisch und keck hervortretendem Realismus entfernt ist; es passiert ihm z. B. der Lapsus, mitten in die deutsche Frühlingslandschaft hinein einen südländischen Palmenhain zu setzen![1]

Auch in den Tiermotiven ist Heine seinem Vorbild unbedingt überlegen. Wir sahen, wie virtuos Heine gerade dieses Element auszubilden und den Zwecken seiner Ironie dienstbar zu machen wußte, wie ihn schließlich diese Motive zur eigentlichen Fabel führten. Tieck wendet die Form der Fabel nirgends an, bedient sich auch sonst der Tiermotive bedeutend seltener. Er bevorzugt bezeichnenderweise alle leichten, beschwingten, zarten Wesen: Nachtigallen, Lerchen, Tauben, Schmetterlinge und Bienen, und hier gelingen ihm allerdings oft sinnige und anmutige Bilder. Die blauen Schmetterlinge sind der Blüten Zwillingskinder, die, im berauschenden Schoß ihrer Schwestern und Brüder sich bergend, an der süßen Wiedererkennung sterben.[2] Oder er sagt:

„Wie die Tauben
Zärtlich lachen, girren, kosen,
Also mir im bangen Herzen
Schlagen Fitt'che Lust und Schmerzen."[3]

Bisweilen verbindet er auch mehrere Motive: die Augen der Geliebten sind Sterne, lichte Bronnen,

„Blumen, ihr Sehn ist wie ein Liebestauen,
Bienen sind meine Blicke, die sie saugen."[4]

Oder er verschmilzt sie mit musikalischen Motiven, von denen wir noch unten sprechen werden:

[1] III, 37, 11. — [2] 38. — [3] I, 150, vergl. ferner I, 162–63; 168, 3. — [4] 205.

„Da klingt Dein Ton wie ferne Nachtigallen,
Schlägt zitternd mit den Flügeln mir im Herzen“[1]
„Lichte Töne fliegen wie die Tauben.“[2]

Hingegen weiß Tieck ein Motiv zahlreicher und poetischer verwerten als Heine: die Belebung der Wolken, besonders der Morgen- und Abendröte.[3] Mit verschwenderischer Juwelenpracht sieht z. B. der Dichter den abendlichen Himmel geschmückt:

„Prächtig mit Rubinen und Saphiren
Siehst Du dann den Abendhimmel prangen,
Goldenes Geschmeide um ihn hangen,
Edelsteine Hals und Nacken zieren,
Und in holder Glut die schönen Wangen.“[4]

Oder er schildert die rosaroten Frühlingswölkchen mit folgenden anmutigen Versen:

„Aus Wolken winken Hände,
An jedem Finger rote Rosen,
Sie winken Dir mit schmeichlerischem Kosen.“[5]

Er macht das Morgenrot zum Trabanten der aufgehenden Sonne und läßt diese sprechen:

„Ich will zu meinem hohen Thron aufsteigen:
Morgenrot, Diener, leg' die güldnen Decken
Zum Fußtritt durch die lichtazurnen Strecken“[6] etc.

Im übrigen ist aber das in diesem Vers benutzte Gestirnmotiv nur selten von ihm angewendet worden.[7]

Eins aber unterscheidet Tiecks Natursymbolik durchaus von der Heines, das ist die starke Betonung des musikalischen Elementes, ohne die Tiecks Lyrik schlechterdings undenkbar ist, die ihr erst die originelle Färbung gibt.

---

[1] I, 197. — [2] 204, S. 3.

[3] Heine z. B. I, 139; 182; 187; 220; 384; II, 446; III, 38; 42; 230; 237; 263 etc. Tieck: I, 12; 74, S. 1; 82; 92; 119: fliehende Wolken - menschliche Sehnsucht; ebenso II, 134, S. 2; I, 141. S. 2: Der Leiden dunkle Wolke; 158, 2—4; 162, 4; 207, S. 1; 229, 5; II, 12, S. 2 „Die Nacht steigt auf mit Wolkenangesichtern“; 182, S. 3; 187, S. 1; III, 71, S. 1—2; III, 231.

[4] I, 82, S. 3. — [5] 12, S. 1. — [6] III, 26. — [7] I, 196, S. 4; 205, S. 3; II, 49, V. 1—2; 220, 9—12.

Bekannt ist ja, wie Tieck auch sonst unter dem Banne der Tonkunst steht und wie er hauptsächlich durch Wakenroder bestimmt ward, eine Verschmelzung seiner Poesie mit der Schwesterkunst zu versuchen. Nun soll hier nicht entschieden werden, ob Tieck oder Heine der musikalischere von beiden ist, — jedenfalls sind alle Verse Heines, und gerade die im schlichtesten Metrum geschriebenen, von innerstem Wohllaut erfüllt und schmeicheln sich durch einen süß-geheimnisvollen Tonfall in unser Ohr, obwohl Heine mehr wie einmal seine mangelnde musikalische Begabung im landläufigen Sinne gestand; er war kein ausübender Musikfreund, aber ein außerordentlich feiner Genießer und Tonempfinder, wie das z. B. aus seiner unermüdlichen Polemik gegen Meyerbeers effekthascherische Musik oder der genialen Schilderung des Violinspiels Paganinis in den „Florentinischen Nächten" hervorgeht.

Bei Tieck, der die musikalische Kunst nicht bloß als naiv Empfindender in sich aufnahm, sondern sie in Hinsicht auf Technik und Geschichte ebenso eifrig studierte wie ihre Schwestern Malerei und Poesie, ist darum auch ein bewußteres Anwenden direkt musikalischer Motive wahrzunehmen.

Dieses interessante Charakteristikum der Tieckschen Kunst kann hier nur in bezug auf natursymbolische Verwendung kurz gestreift werden, da es ohne nennenswerten Einfluß auf Heine geblieben ist.

Der Dichter gibt uns selbst das passendste Motto dafür in seinen einst so berühmten, dann von Uhland parodierten Versen:

„Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern" [1] etc.

Eine süße Sphärenmusik vernimmt er in der ganzen Natur: „aus den Wolken kommt Gesang" [2] und „Töne fallen von oben in die Welt"; [3] aus der Ferne „klingt es entzückend schön wie ein Gesang der Sterne", [4] und alle goldenen Sterne

[1] II, 31, Tiecks eigene Glosse dazu II, 33—55. — [2] II, 249, 1. — [3] I, 112, 5. — [4] II, 81, 16.

rufen „wie mit süßen Flötentönen.“[1] So tönt dem Dichter alles ringsum wider von diesen geheimnisvollen Melodien:

„Alle Frühlingslüfte singen,
Und die Blumendüfte duften und klingen.“[2]

Da „blüht ihm das Herz auf, licht in Gesangesfülle“,[3] und sein Sinn „will sich in Flötenwollust betten“;[4] sein Geist wird in Netzen von Tönen gefangen,[5] und Lautenklang ist sein ganzes Leben.[6]

In merkwürdigster Weise symbolisiert sich ihm alles in diesen Melodien: bei einer schönen Frau „schwingt sich wie Musik der Bau der Glieder“[7] — „alles an ihr, Gebärde, Gang und Stimme, erklingt wie Musik.“[8] Andere Sinneseindrücke werden mit diesem musikalischen Gehör auf eine ebenso überraschende, wie ihm selbstverständlich scheinende Art verbunden: z. B. „laßt erglänzen eure Stimmen“,[9] „siehst Du nicht in Tönen Funken glimmen?“[10] „wie helle, blendende Strahlen die Töne niederfließen.“[11] Ja, die Töne werden sogar, man möchte sagen, plastisch gedacht, wenn es z. B. von der Nachtigall heißt, sie „schlug voller,

Hub und breitete ihr Lied aus.
Wie ein Kleid von süßem Wohllaut,
Deckte Wald mit und Gefilde.“[12]

Bei Tieck ist es immer Auge und Gehör zugleich, das er wirken läßt, und das sich sehnt und nach der Geliebten schmachtet.[13]

Siebzehn Gedichte im II. Band[14] behandeln allein musikalische Themata, und am deutlichsten symbolisiert er den Gesang der Sphären in einem Lied „Der Garten“:

„Gesangsgöttinnen, die den Hain bewohnen,
Sind jetzt, herdenkend, weit in andern Fernen . . .
. . . Tal, Wald muß ihnen dienen.
Sie sind Gesang, und welchen Baum sie denken,
Der muß süßklingend seine Zweige senken.“[15]

[1] III, 88, 5. — [2] I, 12, 5. — [3] 213, 2. — [4] 260, 9. — [5] III, 72, 18. — [6] 73, 9. — [7] I, 235, 16. — [8] III, 277, 1. — [9] II, 15, 6. — [10] 29, 1. — [11] 133, 13. — [12] I, 97, 9. — [13] 175. — [14] II, 1—36. — [15] II, 25; vergl. ferner die Allegorie „Der Traum“, II, 77—90; I, 161, 1; 163, 2; 177, 3; 249, S. 2; II, 53; 172; 178, 3; 189; 249; II, 39, 7 etc.

Diese Art musikalischer Naturbelebung ist, wie gesagt, bei Heine nur in leisen Anklängen nachzuweisen. Wenn auf Tieck die Schönheit einer Frau wie Musik wirkt,[1] so schwelgt auch Heine „in den Melodien eines schönen Frauenantlitzes".[2] Tieck läßt die Blumen duften und klingen; an dies Motiv erinnert eine Strophe Heines:

„Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein."[3]

Und wenn Tieck die Töne sich wie goldene Netze ausbreiten sieht, so spricht auch Heine von einem „süßen Gespinst der sonnigsten Töne".[4] Vor allem hat er den öfter wiederkehrenden Vergleich seiner Lieder mit flatternden, singenden Vögeln von seinem Vorgänger übernommen[5].

Aber wenn wir bei Tieck, zumal in den Märchen und Novellen, diese Art der Naturbeseelung bald in Manier ausarten sehen, wendet sie Heine nur sparsam an, und hierin liegt gewiß ein erneuter Beweis seines Hauptgebotes: Anschaulichkeit und Plastik. Diese zahlreichen musikalischen Motive bei Tieck hinterlassen nur einen schemenhaften Eindruck, nur unbestimmte Gefühle, kein plastisch-deutliches Bild; die Anschauung fehlt, Gedanken stehen zu fern; der Dichter vermag seine Gefühlsschwelgerei nicht zu konzentrieren und in greifbaren Bildern zu geben; er flüchtet zur Schwesterkunst Musik und bringt so bestenfalls nur Zwitterkunst.

Nur kurz sei angemerkt, daß sich diese musikalischen Motive vereinzelt bei manchen neueren Dichtern finden, so bei Justinus Kerner, Mörike, Otto Ludwig, Storm etc.; zahlreicheren Gebrauch davon, der viel Anklänge an Tiecksche Manier verrät, machen nur E. Th. A. Hoffmann und Eichendorff, besonders in ihren romantischen Märchen und ersten Novellen.

[1] Vergl. auch Goethes „Juni": „Wandelt sie auf schroffen Hügeln, — Eilet sie das Tal entlang, — Da erklingt es wie mit Flügeln, — Da bewegt sich's, wie Gesang; 83, 109—10.
[2] III, 137, 14. — [4] I, 68, Nr. 7. — [3] III, 133, Kap. II, 9. —
[5] I, 79, Nr. 36; 116, Nr. 42; II, 7, Nr. 7; 12, Nr. 21; 434, S. 1. Tieck z. B. I, 172.

Auch bei Tiecks romantischen Erzählungen, namentlich in der „Schönen Magelone", finden wir, daß sie den Stempel ihrer poetischen Eigenart erhalten durch des Dichters Bestreben, die Natur, oft ganz unabhängig von den Gestalten seiner Dichtung, mit innerem, selbständigem Leben zu erfüllen.

Da sind plätschernde Fontänen, die von den entferntesten Gegenden des Gartens her laute Gespräche miteinander führen; Gesträuche, die winseln und klagen und der Scheidenden ein zärtliches Lebewohl nachrufen; die grünen Bäume machen mit allen Blättern wie mit ebenso vielen Zungen ein liebliches Geschwätze; die Wellen seufzen, und die Sterne schauen ernst vom Himmel — alles wie bei Heine auch. Besonders charakteristische Stellen finden sich in der „Schönen Magelone". Einige Zitate mögen genügen. Eine Schilderung der sehnsüchtigsten Liebe, die in innigster Verschmelzung mit der Natur lebt und webt, wie die folgende, könnte ebensogut Heine geschrieben haben: „Da setzte sich Peter nieder und sah viele schöne Blumen um sich stehen. Alle blickten ihn wie mit freundlichen, lieblichen Augen an, und er dachte innig an Magelonen . . . Wie kann man, rief er aus, in der Natur einsam sein? Erinnern mich nicht die blauen Kelche an ihre holdseligen Augen? Dieses goldgelbe Blatt an ihr Haar, die Pracht dieser Rose und Lilie nebeneinander an ihre zarten Wangen? Es ist, als wenn der Wind in den Blumen sich bewegte und es wie auf Saiten versuchte, ihren süßen Namen auszusprechen. Quellen und Bäume nennen ihn für die übrigen Menschen unverständlich, aber genug, daß ich ihn vernehme."[1] Oder ein paar Seiten weiter: „Dann horchte er auf das lispelnde Gras, das ihm etwas zu sagen schien, er horchte auf die Blumen, die sich oft zärtlich zueinander neigten, als wenn sie ein herzliches Gespräch von Liebe führen wollten. In der ganzen Natur sah er liebevolle Eintracht, und jedes Geräusch klang seinem Ohr wie ein melodischer Gesang."[2]

[1] Kürschners D. Nat.-Litt., Bd. 144, I, S. 97.
[2] Kap. XV, S. 99.

Auf die starke Verwendung musikalischer Elemente in Tiecks Prosa kann hier nicht weiter eingegangen werden. Sie sind besonders zahlreich in der „Schönen Magelone", den „Elfen", dem „Runenberg" und „Pokal". In die eigentliche Naturbeseelung, wie sie auch Heine in den Reisebildern mit Vorliebe kultiviert, werden hier soviel Töne und musikalische Wirkungen hineingetragen, daß man von einer raffiniert komponierten Natursymbolik zu sprechen versucht ist.

Auch Tiecks romantische Dramen weisen mancherlei Berührungspunkte mit Heines Natursymbolik auf. Einige Beispiele aus dem „Kaiser Octavian" und „Zerbino" wurden ja schon angeführt. Auch aus dem „Leben und Tod der heiligen Genoveva" mögen einige charakteristische Belege Platz finden.

Dieselben Gleichnisse, Symbole, Allegorien finden sich hier wie bei Heine; dieselbe Kunst, Blumen, Bäume und alles in der Natur zu beleben, wie wir sie in Heines Tragödien bemerkten.

„Schon färben sich der Blumen zarte Wangen,
Die Winterfrost im dunklen Hause hielt" [1]

heißt es in der Schilderung des Frühlings. Oder:

„Die Lilien stehn wie träumend in dem Grünen,
Die Rosen, von dem goldnen Mond beschienen,
Erwecken sich und rauschen mit leisem Geflüster;
Es äugelt die Nacht in den Buchengang hinein" [2] etc.

„Aus tausend Augen sieht die goldne Nacht" [3] — das beliebte Sternenmotiv bei Heine. Die Geliebte „schimmert wie ein neuer Sternenhimmel, wie ein neuer Mond ist sie emporgestiegen"; [4] ihre Blicke sind „schießende Sterne", [5] und alle Sterne zielen nach dem Herzen der Liebenden mit Liebespfeilen.[6] Wenn Heine die Worte der Geliebten einem warmen Blumenregen vergleicht,[7] wählt Tieck das Edelsteinmotiv und erzielt dadurch eine ähnliche Wirkung:

---

[1] Kürschners Nat.-Lit., Bd. 144, I, S. 122, V. 16. — [2] 198, V. 19. — [3] 200, 6. — [4] 162, 4. — [5] 163, 31. — [6] 161, 25. — [7] III, 188, 28.

„Deine Worte sind im Dunkeln
Wie die roten Edelsteine,
Die mit ihrem Zauberscheine
Durch die Nacht und Dämmrung funkeln.“ [1]

Oder man vergleiche Tiecksche Verse mit Versen im „Almansor“, Stellen, die parallele Schilderung geben und dasselbe Gefühl zum Ausdruck bringen, nur bei Heine, dem preziösen Stil seiner Tragödie entsprechend, manierierter und mit Vergleichen und Symbolen überladener scheinen. Tieck schildert die Sommernacht, mit dem Liebenden zugleich der ersehnten Geliebten harrend:

„Sie muß, sie muß zum Garten niederkommen,
Schon freuet sich die liebesrote Rose,
Schon sind die Feuerwürmchen angeglommen
Und flattern lichtend durch die grünen Moose:
Um Mondschein zittern Wölkchen angeschwommen,
Daß goldner Strahl mit ihnen freundlich kose“ etc.

Daneben halte man die Schilderung des Morgens, die bei Heine der Held Almansor seiner Zuleima gibt.[2]

---

[1] Kürschners Nat.-Lit., Bd. 144, I, S. 163, V. 19. — [2] II, 282, 16 ff.

IV. Hauptteil.

Formen und Eigenheiten Heinescher Natursymbolik.

Ästhetisch-kritische Bemerkungen.

Die bisherigen Resultate unserer Untersuchung mögen leicht den Glauben erwecken, als beruhe das ganze Verdienst Heinescher Natursymbolik und ihr ganzer Wert allein in dem Geschick und Geschmack des Dichters, sich aus den verschiedensten Anregungen, von berühmten Mustern ausgehend, einen gewissen, natursymbolisch geschmückten Stil geschaffen zu haben, der, soviel Geistreiches und Sinniges er zu bieten vermag, im Grunde nur ein virtuos angeeignetes und verstandesmäßig ausgebildetes Kunstmittel darstellt. Diese Auffassung wäre nicht richtig.

Wir werden vielmehr bei näherer Betrachtung und Analyse der Formen und Eigenheiten Heinescher Natursymbolik erkennen, wieviel durchaus Neues und Originales gerade diese Grundelemente seiner lyrischen Kunst vor denen seiner Vorgänger und Muster auszeichnet, wie diese Eigenheiten seiner Natursymbolik durchaus psychologisch begründet, völlig Ausfluß seiner innersten Natur und Veranlagung sind, wieviel Intuitives und Organisches ihr eignet, trotz der oft raffinierten Berechnung, mit der sie angewendet und stilisiert wird.

Im Verlauf unserer Darstellung haben wir allmählich die verschiedenen Formen und Stufen feststellen können, in denen sich Heines Natursymbolik entwickelt.

Die Urform, der direkte Vergleich, ist in zahllosen Variationen vertreten,[1] bisweilen von anderen einfach übernommen, meist aber durch Hinzukommen eines subjektiven Gefühls oder einer originellen Stimmung vertieft, überraschend neu gewendet oder witzig pointiert. Die mannigfachsten Gegenstände zieht der Dichter zum Vergleich heran. Den meisten Stoff liefert ihm die Pflanzen- und Blumenwelt. Versuchen wir die Ausbildung und Umgestaltung dieses hauptsächlichsten Motivkreises aufzuweisen.

So ziemlich alle ihm bekannten Blumenarten verwendet er in irgendeiner symbolischen Beziehung, mit Vorliebe aber die Rose und Lilie. Außerordentlich häufig ist der nicht sonderlich originelle Vergleich der Geliebten oder der Mädchen überhaupt mit Rosen und anderen Blumen.

Bei den seit alters in der Lyrik gebräuchlichen Metaphern und Vergleichen, die er übernimmt, ist doch in vielen Fällen eine staunenswerte Fähigkeit, zu variieren, bemerkenswert, die oft nur in rein stilistischer Gewandheit zutage tritt. So schreibt Heine z. B., statt einfach „Veilchenaugen" zu sagen: „Die Augen der Heldin sind schön, sehr schön, — Madame riechen Sie nicht Veilchenduft?"[2] oder er variiert das Motiv spielerisch, in der Absicht, humoristisch zu wirken: „Rote Wängelein, blaue Äugelein; Rosen und Veilchen".[3]

Kein anderes Symbol ist so ins Preziöse und Manierierte gesteigert wie das der Blumen. Wenn der Dichter einerseits die Menschen mit Blumen vergleicht, zieht er anderseits menschliche Eigenschaften heran, um die Blumen lebendiger wirken zu lassen, und hier wählt er meist mit großem Geschick das Charakteristische aus, indem er, ge-

[1] Einige statistische Bemerkungen über Heines Lieblingsvergleiche dürften von Interesse sein. Der Dichter vergleicht die Mädchen oder die Geliebte mit Blumen 33 mal in den Gedichten (51 mal in den Schriften Band I—IV), mit Rosen 10 (23), mit der Sonne 4 (5), Taube 3 (5), Lamm 3, Reh 1 (11), Gazelle 2, Kätzchen 2 (3); die Augen mit Sternen 14 (23), die Tränen mit Perlen 4 (8); er spricht von Rosenmündlein oder -lippen 11 mal (13), Rosenwangen 5 (12), Veilchenaugen 6 (11), Goldlocken 6 (11), Rubinenmund oder -lippen 3 (4), Saphiraugen 1, Granatlippen (1), Nelkenlippen (1), Lilienhänden 2 (3), Lilienfinger 2, -arme 1, -leib 3, -näschen 2, -fuß 1, -ohren 1, Schwanenarm 1, -hand 1, -hals 1, -busen 1 etc. etc.

[2] III, 133. — [3] IV, 122, 5—6.

wöhnlich von der äußeren Blütenform ausgehend, an gewisse Ideenassoziationen anknüpft, die einem phantastischen Gemüt leicht bei ihrer Betrachtung zu kommen pflegen. So sagt er: „Hortensien, wie weiße, nackte Mädchenbusen, Purpurdigitalis wie lange Menschenfinger, verdrehte Crocosnasen“ [1] etc. Einen Schritt weiter in dieser Vermenschlichung geht er schon, wenn er von „sinnlich roten“ oder „trunkenroten Rosen“, „nervenkranken Lilien“, „geschminkten Tulpen“ [2] u. dgl. spricht; und von da erreicht er bald die oberste Stufe dieser Motiventwicklung, indem er einfach diese erst nur zum Vergleich herangezogene Natur zu selbständigem Leben erweckt, die nun Anteil nimmt an seinen Freuden und Leiden oder teilnahmlos, gar höhnisch, wie das so oft von den Sternen gesagt wird, seinen Schmerzen zusieht.[3]

Vor allem auf dieser Stufe ist das Geschick bewundernswert, mit dem er gewisse Äußerlichkeiten benutzt, die ihm das Bild verstärken und veranschaulichen helfen. Die Blumen „schauen wie mit tausend Mädchenaugen“;[4] der Tannenbaum pocht „mit grünen Fingern“ an das niedere Fensterlein;[5] die Bäume und Pflanzen rufen ihm zu „wie mit tausend grünen Zungen“ [6] und haben „grüne Häupter“;[7] die stummen Wälder horchen, „jedes Blatt ein grünes Ohr“;[8] Trauerweiden winken ihm Willkommen „wie mit langen, grünen Armen“;[9] der frische Morgenwind frisiert den Tannen die „herabhängenden, grünen Haare“[10] etc. Auch auf andere Gegenstände der Natur erstreckt sich das: bald sind z. B. die Wolken Turbane, die sich die Berge aufs Haupt stülpen,[11] bald ihre langen Bärte,[12] bald weiße Nachtmäntel und Nebelhemden, die ihnen der Morgen abstreift;[13] oder die Morgennebel steigen aus der Seeflut wie Gespenster mit hinschleppend weißen Laken;[14] der Wasserfall schüttelt heftig seinen weißen Bart[15] und der

[1] V, 262 unten. — [2] III, 157.

[3] Dies Motiv, die Sterne zu beleben, findet sich in den Gedichten nicht weniger wie 26 mal (in den Schriften Bd. I—IV 40 mal), die Blumen gar 37 mal (56), die Bäume und Wälder 18 mal (39) etc.

[4] III, 51, 23. — [5] I, 153. — [6] I, 357; II, 51; III, 51, 22. — [7] I, 221, Nr. 43. — [8] I, 219. — [9] I, 137; IV, 96, 25. — [10] III, 42, 18; ferner III, 160, 4; 305, 18; IV, 96, 29. — [11] III, 230, 9. — [12] III, 237, 10. — [13] II, 376, S. 1; III, 42. — [14] I, 384; V, 105, 27. — [15] III, 423.

Kalkfelsen gleicht einem schönen, weißen Frauenbusen, den das verliebte Meer neckend umspielt.[1]

Das alles ist noch ungemein anschaulich und plastisch, die Personifizierung geschieht oft nur durch ein einzelnes Wort; aber ein Schritt weiter, und der Dichter gerät ganz in das Gebiet des Märchenhaften, Wunderbaren: die Bäume sprechen und singen, alles bekommt plötzlich Leben und Sprache, ein Leben für sich, aber dieselbe Sprache, die der Dichter redet. So gewinnt er zwar die Möglichkeit, zahlreiche neue Farbennuancen anzubringen, die Wirkung seiner Gefühle auf uns zu verstärken durch Zuhilfenahme paralleler Erscheinungen in dieser zauberisch belebten Welt, aber ebenso oft erliegt er auch der Versuchung, diese Wirkungen zu übertreiben — und dann kommen jene süßlichen Blumenromane zustande, wie wir sie vor allem im „Neuen Frühling" fanden; Blumenromane, die die Rosen und Lilien mit Sternen und Mond allein durchkosen, oder in die der Dichter sich selbst hineinträumt. In diesem Stadium wird die Rose zur „mondscheingefütterten Nachtigallbraut",[2] und der Dichter tändelt und liebelt mit Rosen und Lilien, ist böse mit den Reseden und schilt mit den Sternen. Auf dieser Stufe gelingen ihm aber auch Bilder von so schlichter traumhafter Wirkung, wie „Fichtenbaum und Palme".[3] Die uferlose, nie erfüllte Sehnsucht des Herzens, das Schicksal eines ganzen Menschenlebens bannt er hier symbolisch in zwei Gestalten des Pflanzenreichs, die an und für sich schon die unvereinbarsten Kontraste bergen. Alles in diesem Bild ist schlicht und einfach überzeugend aus der Natur entnommen, und mit wenigen, leisen Strichen — „ihn schläfert", „er träumt" — versteht es der Dichter, ohne doch die Natur allzu gewaltsam zu beleben, dem Motiv einen seltsam tiefen, ewig gültigen Sinn unterzulegen.

Auch im übrigen verwendet Heine, wo sich irgendein Anlaß bietet, Blumenmotive. So spricht er von holden Menschenblüten[4] und blühenden Herzen,[5] großblumigen Ge-

[1] II, 16. — [2] I, 185, 17. — [3] 78; vergl. noch unten S. 160. — [4] 276, Nr. 11, 20. — [5] 220, S. 4.

fühlen[1] und hold blühenden Wünschen,[2] unverwelklich blühendem Andenken[3] und blühendem Gedankenschmuck,[4] bezeichnet die Sonne als Rose des Himmels,[5] spricht von vollblühendem Mond,[6] blühend schwarzen Locken,[7] hervorblühender Sonne,[8] blühendem Himmel,[9] vollblühenden Händen,[10] blühenden Tränen,[11] blühendem Mut,[12] läßt mit Vorliebe „Erinnerungen aus dem Gedächtnis hervorblühen“;[13] ein edler Held, eine schlanke Heldenblume bleibt den Nachlebenden blühend im Gedächtnis[14] etc. etc.

Fragen wir uns nun nach den Mitteln, mit denen Heine zu wirken strebt, nach der Art, wie er seine Stoffe zu modeln und zu gestalten weiß, und versuchen wir, ob der Schleier von der Werkstatt des Dichters ein wenig zu heben ist. Wenn wir uns über die Wege klar werden können, die der Dichter einschlägt, um zu seinen Wirkungen zu gelangen, so soll damit weder ein trockenes Kommentieren und prosaisch-breiteres Umschreiben dessen, was er besser poetisch gesagt, noch ein allzu spitzfindiges Hineindeuteln und Zerkleinern der Blüten bis auf die einzelnen Staubfäden getrieben werden — aber die scheinbare Leichtigkeit, mit der der Dichter seine Bilder vor uns aufrollt, beruht doch im Grunde auf einer höchst kunstgemäßen Kompliziertheit, sowohl was technische, als psychologische Voraussetzungen anlangt, und wenn wir diesem subtilen Räderwerk nachspüren, kann durch diese Einsicht unsere Bewunderung für den Dichter nur wachsen.

Wir sahen, daß der Vergleich in allerlei Spielarten und die Beseelung der Natur die Grundelemente Heinescher Natursymbolik sind. Auf zwei Wegen versucht er nun tiefere Wirkungen zu erreichen, auf dem der Parallele und des Kontrastes.[15] Die Analyse einiger Gedichte möge ihn in seinen Absichten und der Wahl und Wirkung seiner Mittel zeigen.

---

[1] III, 263. — [2] I, 220, Nr. 40. — [3] IV, 230, 13; 289, 29. — [4] III, 364, 9. — [5] I, 191, 16; III, 56. — [6] I, 187, 7. — [7] 248, 2. — [8] III, 240, 9. — [9] I, 168, 30. — [10] III, 295, 8. — [11] 138, 16. — [12] I, 277, Nr. 13, 10. — [13] 215, Nr. 30; II, 36, 5; III, 139, 11; 143, 16; 230, 11; 283, 3; IV, 115, 17; 406, 10 etc. — [14] I, 397, S. 3. — [15] Das Motiv der durch ein ganzes Lied ausgeführten Naturparallele findet sich in den Gedichten 20mal, das des Kontrastes 14mal.

Wir betrachten ein Gedicht aus den „Verschiedenen“:

„Es ragt ins Meer der Runenstein,
Da sitz' ich mit meinen Träumen.
Es pfeift der Wind, die Möwen schrein,
Die Wellen, die wandern und schäumen.“ [1]

Ein mit kurzen Strichen gezeichnetes Landschaftsbild, das nur durch den zweiten Vers eine leise subjektive Beziehung erhält. Der Dichter läßt zunächst nur rein äußerlich die Natur auf den Hörer wirken, ihn nur in eine ganz unbestimmte, verschwommene Stimmung versetzen. Ein Meeresbild, wie es jeder Tag bringen kann, in allgemeinsten Farben gehalten. Mit alltäglichen Tönen und Stimmen redet die Natur; aber doch ist eins bedeutsam: dem Eindruck der völligen Bewegung und Veränderung, der allseitigen Ruhelosigkeit, kann man sich nicht entziehen, und das gibt den Grundakkord, der fortklingt und in der zweiten Strophe dann seine schwermütige Mollmelodie erhält. Alles ist in stetiger, endlos und gleichförmig sich wiederholender Bewegung: der Wind pfeift sein eintöniges Lied und wird nicht müde, es immer von neuem anzustimmen, die Möwen schreien, und wir sehen sie in unruhigem, hastigem Zickzackflug auf- und niederflattern, nie rastend, nirgendswo haftend, die Wellen aber wandern und schäumen immerzu, immerzu — woher kommen sie? wo enden sie? Wir wissen es nicht. Wellen tauchen auf, und wenn das Auge sie begleitend festhält, sind sie plötzlich verschwunden, verschäumt, am Strande verspült und wie aufgesogen vom Ufersande, und neue drängen nach in ewigem, zweck- und ziellosem Wanderzug.

So ist mit den denkbar einfachsten Mitteln eine zwar unbestimmt-nebelhafte, aber seltsam tiefe und leise trostlos gefärbte Stimmung in uns erweckt worden. Nun setzt der Dichter mit seinen eigenen Gedanken ein — aber nichts von grüblerischer oder pathetischer Reflexion, von tiefsinnig-ausgesponnener Betrachtung; wieder nur zwei einfach be-

[1] I, 230, Nr. 14.

richtete Tatsachen, wie sie jeder zu berichten weiß, Erinnerungen, wie sie uns gar nicht in dieser Landschaft zu kommen brauchen:

„Ich habe geliebt manch schönes Kind
Und manchen guten Gesellen."

Man horcht auf — also Erinnerungsträume waren es, in die der Dichter versunken saß. Und nun eine kurze Frage — ganz plötzlich wird uns durch sie die tiefsymbolische Bedeutung klar, in die das ganze Landschaftsbild getaucht ist: „Wo sind sie hin?" Keine Antwort, kein Ausruf der Klage und des Schmerzes; nur zwei Motive der ersten Strophe werden einfach wiederholt:

„ . . . . es pfeift der Wind,
Es schäumen und wandern die Wellen."

Und es fällt uns aufs Herz, drückend wie eine große, trostlose Verlassenheit, ein Schauer der Vergänglichkeit, daß wir wie ins Bodenlose zurücksinken — frage die Wellen, woher sie kommen? Sie sagen Dir's nicht. Was aus ihnen wird? Sie wissen's nicht. Wozu sie so rastlos wandern und schäumen? Keine Antwort. Und Dein Herz, das soviel geliebt? und die Menschen alle, die ihm einst so teuer waren? In ewigem Kreislauf webt ein nie endendes Kommen und Gehen, und scheiden muß alles, weil es kam, vergehen, weil es entstand. Und magst Du armes Menschlein Dich mit Fragen abquälen — „es pfeift der Wind, es schäumen und wandern die Wellen". Durch die einfachsten Mittel schlichter Parallele ist hier die tiefste Wirkung erzielt, ohne Ausmalen und Zuvielsagen, nur eine halblaut geflüsterte Frage stellt diese symbolische Beziehung her.

Nicht immer begnügt sich der Dichter mit solch leisem Ineinanderfließenlassen, solch keuschem Andeuten der zartesten Umrißlinien. Aber wenn er mehr sagt, ist es, weil das Parallelbild, das er innerlich schaute, deutlicher wiedergegeben werden muß, wenn es wirken soll.

So in dem wundervollen „Scheidenden Sommer".[1] Auch hier wieder zu Beginn ein einfaches Malen der Natur, die allgemeinste Stimmung erweckend:

„Das gelbe Laub erzittert,
Es fallen die Blätter herab."

Aber schon das Folgende legt einen tieferen Sinn hinein, indem es das Herbstgefühl in einem melancholischen Ausruf verdichtet und eine leise sich steigernde Kirchhofswehmut in uns wachruft:

„Ach, alles, was hold und lieblich,
Verwelkt und sinkt ins Grab."

Ein neues Bild wird angefügt, jetzt schon der erweckten Stimmung durch ein einziges Wort „schmerzlich" angepaßt und dadurch diese selbst noch verstärkend wie für das Folgende vorbereitend:

„Die Gipfel des Waldes umflimmert
Ein schmerzlicher Sonnenschein."

Es wird symbolisch gedeutet, und die Naturbelebung, die in der ersten Strophe nur in Untertönen durchklang, erfährt dadurch eine uns bewußt werdende Steigerung, die nun, um es graphisch auszudrücken, die eine Linie der Parallele völlig zur Erscheinung kommen läßt:

„Das mögen die letzten Küsse
Des scheidenden Sommers sein."

Damit ist das Bild als solches vollendet und könnte als belebtes, kleines Naturbild eigene Geltung und lückenlose Wirkung haben.

Nun tritt in den beiden letzten Strophen die subjektive Beziehung hinzu. Zunächst die Wirkung der oben wiedergegebenen Naturstimmung auf ihn, den Dichter, schildernd. Sie rührt ihn tief, eine schmerzlich-süße Erinnerung wird in ihm wach; das Gefühl des Abschiednehmens, des lautlosen

[1] II, 31.

Verwelkens und Sterbens um ihn läßt ihm eine Stunde der Vergangenheit emportauchen, wo ihn dieselbe Empfindung nahenden Todes, dem nichts entgeht, durchzitterte, wo er dieselbe Hilflosigkeit, mit der die goldenen Blätter zu Boden und zur Verwesung taumeln, im Antlitz eines über alles geliebten Menschenkindes zucken sah, wo er, wie die Sonne jetzt den Buchenhain mit ihren Strahlen, so die Geliebte noch einmal mit aller Zartheit und Glut verhaltener, zweckloser Leidenschaft zum Abschied küßte:

„Mir ist, als müßt' ich weinen
Aus tiefstem Herzensgrund.
Dies Bild erinnert mich wieder
An unsere Abschiedsstund'.

Ich mußte von Dir scheiden
Und wußte, Du stürbest bald" —

Und so fügt sich ganz zwanglos und klar die Symbolik zum Ring, daß die Schlußverse in uns eine eigenartig aus persönlichster Anteilnahme und allgemeinstem Naturempfinden gemischte Wehmut wachrufen:

„Ich war der scheidende Sommer,
Du warst der kranke Wald."

Neben der Parallele ist der Kontrast ein virtuos gehandhabtes Kunstmittel Heines, Wirkungen zu erzeugen oder bereits erzielte zu verstärken.

Kontrast ist ja in vielen Fällen allen künstlerischen Schaffens das ganze Geheimnis der Wirkung. Licht neben Schatten blendet weit mehr und erzeugt intensivere Gefühlseindrücke, als langsames Zerfließen von Hell und Dunkel; Rot direkt neben Blau gesetzt, wirkt kräftiger, satter, nachhaltiger, als Verwendung von Zwischenfarben. Heine macht von dieser Technik den ausgiebigsten Gebrauch; man könnte ihn geradezu den kontrastreichsten Dichter nennen. Sicher erreicht ihn keiner in der Kühnheit, mit der er, was

bis dahin völlig unvereinbar schien, lachend zueinander zwingt, wenn auch oft nur für Momente, wie zwei geschmeidige, blühende Gerten, die, losgelassen, sogleich wieder zurückschnellen. Die vielberufene, so oft mißdeutete Ironie Heines ist in den weitaus meisten Fällen nur da, um Kontrastwirkungen hervorzurufen, und daß es dabei nicht immer ganz geschmackvoll hergeht, kann kaum geleugnet werden.

Aber auch in der Verwendung und Ausgestaltung natursymbolischer Motive spielt die Kontrastwirkung eine große Rolle. Sehr oft ist es ein bloßes, stilistisches Spiel mit kontrastwirkenden Worten, ja ein mechanisches Umstellen, mit dem Heine hier arbeitet:

„Schönste Sonne unter den Mädchen,
Schönstes Mädchen unter der Sonne." [1]

„Am Tage war sie ein schmachtend blasser Mond, des Nachts war sie eine glühende Sonne — Mond meiner Tage! Sonne meiner Nächte!" [2] — Das ist nicht viel mehr als ein ziemlich inhaltloses Wortspiel, dem jeder tiefer poetische Sinn mangelt.

Oder er kontrastiert noch zahlreicher:

„Der Tag ist in die Nacht verliebt,
Der Frühling in den Winter,
Das Leben verliebt in den Tod —
Und Du, Du liebest mich." [3]

Ein Vergleich genügte hier und würde auch wirken; aber Heine will mit jedem neuen Bild eine neue Ideenassoziation in uns hervorrufen: alles Helle, Blühende, Lebendige hier, alles Dunkle, Erstarrte, Tote dort; jeder der drei ersten Verse ruft zahlreiche Erinnerungsbilder auf, die sich alle in zwei scharf kontrastierte Gruppen scheiden, und so vorbereitet und in die zwiespältigsten Empfindungen versetzt, treffen wir auf den letzten Satz, der den kontrastierten Symbolen die subjektive Beziehung gibt.

[1] I, 119, Nr. 52. — [2] III, 410, 11. — [3] I, 252, Nr. 20.

In vielen Fällen ist es nur eine kurze, knappe Bemerkung, die durch den blitzschnell aufleuchtenden Gegensatz ihrer Farben den Leser anregt. So spricht der Dichter von einem Auge „wie eine schwarze Sonne.“[1] Die Kühnheit, mit der er das Bild prägt, kommt uns kaum zum Bewußtsein, aber es wirkt außerordentlich lebhaft. Ähnlich heißt es von kühlen Schönen: „Sie sind schön . . . wie Sonnen von Eis.“[2]

Oder er zwingt noch andere, unvereinbarere Gegensätze zusammen, um uns z. B. das Seltsame, Unverständliche eines rätsel- und widerspruchsvollen Frauenherzens zu malen: „Manchmal war es eine frierende Eisinsel, aus deren glattem Spiegelboden die sehnsüchtig glühendsten Palmenwälder hervorblühten, manchmal war es wieder wie ein enthusiastisch flammender Vulkan, der plötzlich von einer lachenden Schneelawine überschüttet wird.“[3]

Bisweilen packt ihn die Laune, dies drängende Bestreben, durch Gegensätze zu wirken, in lustigster Weise selbst zu persiflieren. Eine Strophe, die als Lesart zu „Atta Troll“ überliefert ist,[4] gibt ein schönes, plastisch geschautes Nachtbild:

„Sternenfunkelnd liegt die Nacht
Auf den Bergen wie ein Mantel
Von pechschwarzem Hermelin,
Der gespickt mit goldnen Schwänzchen.“

Dem Leser, der sich über diesen barocken Vergleich freut, kommt zunächst gar nicht in den Sinn, daß er im Grunde absurd ist, daß er völlig konträr geschaut ward. Auch dem Dichter ist das kaum zum Bewußtsein gekommen, aber plötzlich merkt er, wozu ihn wieder seine Begierde nach Kontrastwirkungen verleitete, und er fügt, sich selber als den Schöpfer geistreich verspottend, die Verse an:

---

[1] I, 182, 17. Ebenso heißt es I, 421. S. 1 „wild brünette Sonnenbrände“. III. 224, 14 „eine braune oder blonde Sonne“.

[2] III, 294, 22. — [3] 409, 410. — [4] II, 529.

„Es versteht sich, daß der Kürschner
Toll war, der den Hermelin
Pechschwarz färbte und mit goldnen,
Statt mit schwarzen Schwänzchen spickte."

Höchst bezeichnend ist auch Heines Art, wie er sich bemüht, die widersprechendsten Stimmungen in uns zu erwecken.

Man erinnere sich z. B. jener Strophen aus der „Heimkehr",[1] wo er mit den Fischermädchen beim abendlichen Plauderstündchen sitzt, wie seine Phantasie von Pol zu Pol schweift: eben noch hat er wie träumend vom Wunderland des Ganges erzählt, von seiner stillen Schönheit und blühenden Reinheit —, gleich daneben wird ein Kontrastbild aus dem schmutzigsten Lappland gesetzt.

Vor allem charakteristisch für dieses Bestreben, durch Stimmungsgegensätze zu wirken, ist ein Gedicht aus dem „Neuen Frühling": „Mondscheintrunkne Lindenblüten"[2] etc., ein Gesprächsduo zweier Liebenden. Im ersten Teil läßt der Dichter die laue Juninacht mit unwiderstehlichem Zauber auf all unsere Sinne wirken: die Landschaft zerfließt in Duft und Mondschein; ein lindes Behagen, ein süß-träges Gefühl lässigen Hinträumens wiegt uns in ein liebliches Dolce far niente — wir atmen den wollüstigen Hauch der Linden, sehen das lüsterne Mondlicht silberne Netze durch die goldenen Blüten sticken, lassen uns vom Nachtigallenlied umschmeicheln und einschläfern —, und mitten aus diesem Sommernachtstraum sehnt sich der Dichter hinaus, eine absurde Begierde nach etwas ganz Anderem, Gegenteiligem, Fremdem erfüllt ihn plötzlich, und indem er diesen seltsamen Wunsch ausspricht, gestaltet er ihn zu einem landschaftlichen Momentbild fesselnden Reizes, das eine völlig entgegengesetzte Wirkung auf uns ausübt als die Anfangsstrophen, unter deren Bann wir soeben noch standen:

---

[1] I, 98, Nr. 7.
[2] 216.

„ . . . . ach, ich möchte,
Daß ein kalter Nordwind plötzlich
Weißes Schneegestöber brächte,

Und daß wir, mit Pelz bedecket
Und im buntgeschmückten Schlitten,
Schellenklingelnd, peitschenknallend,
Über Fluß und Fluren glitten."

Diese Fähigkeit, die ausgesprochensten Gegensätze in Bildern zu vereinigen, deren Wirkung um so kräftiger ist, je kühner und sicherer ihre Konturen umrissen werden, dieses innerste Bedürfnis, von einem Gegenstand auf den gerade umzuspringen, den wir am wenigsten erwarten, geht aus Heines eigenartig-nervöser Gefühlskonstruktion hervor, auf die schon in der Einleitung hingewiesen wurde.

Er sieht schärfer wie der gewöhnliche Mensch, noch mehr, er sieht nicht bloß, er arbeitet mit allen Sinnen zugleich, wenn es das Erfassen der Außenwelt gilt — und diese Art, äußere Eindrücke zu registrieren mit einer sensitiven Reizbarkeit, die ihn nach den seltsamsten Vergleichen greifen läßt, wenn er sie ausdrücken will, spielt bei der Ausgestaltung seiner Natursymbolik eine zu wichtige Rolle, um sie hier nicht wenigstens kurz zu streifen.

Einige Beispiele mögen verdeutlichen, was wir meinen.

Heine spricht z. B. von „rotjauchzenden Trompetentönen"[1] oder „einem süßen Gespinst der sonnigsten Töne".[2] Er gehört zu jenen Menschen mit ungewöhnlich gesteigerter Nervenreizbarkeit, deren Gefühlsleben für moderne Psychologie ein interessantes Versuchsfeld abgeben würde. Helle, hohe Töne wirken auf sie ganz ebenso, wie blendende, glühende Farben, und vikariierend für sie.[3]

---

[1] IV, 129, 3 v. u. — [2] III, 133, Kap. II, 10.

[3] Vergl. z. B. Otto Ludwigs interessante Selbstbekenntnisse in seinem Aufsatz „Zum eigenen Schaffen": „ . . . Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend karmosinem Licht, wie in bengalischer Beleuchtung."

Diese Doppelwahrnehmungen geben unserm Dichter Anlaß zu überraschend wirksamen Vergleichen; so wenn er die farbenfreudige Malweise Jan Steens charakterisiert: „Keine Nachtigall wird je so heiter und jubelnd singen, wie Jan Steen gemalt hat; er begriff, daß unser Leben nur ein farbiger Kuß Gottes sei.“ [1] Oder er nimmt Tasteindrücke zu Hilfe, um solche des Gehörs zu veranschaulichen; er spricht von einer „schönen, seidenen Stimme“,[2] von „seidenen Tönen“ [3] — es ist ihm, als gleite sein Finger über weiche Seide, wenn er diese weichen Klänge hört.

Diese Fähigkeit oder dieser Zwang, wenn man so will, ist nicht ganz ohne Einfluß auf die Wahl seiner Bilder und Symbole geblieben. Manches, was zunächst nur stilistische Spielerei scheint, gewinnt, unter dieser Perspektive betrachtet, eine tiefere Bedeutung und wird aufschlußreich für Heines ganze dichterische Eigenart; so der viel gebrauchte Vergleich einer schönen Stimme mit Blumenduft und Mondlicht:

„Die Worte klingen wie Musik
Und duften wie die Rosen“,[4]

oder die Lippen hauchen

„Worte, süß wie Mondlicht
Und zart wie der Duft der Rose“ [5] etc.

Umgekehrt kann er dann wieder von einem süßen „Konzert von Wohlgerüchen“ [6] reden, vom Geruch ausgehen und Gehöreindrücke zu ihrer Veranschaulichung zu Hilfe nehmen.

Eine ähnliche Komplikation, abstrakte Eindrücke zu verdeutlichen durch Sinneswahrnehmungen, liegt vor, wenn Heine vom „süßen Ananasduft der Höflichkeit“ [7] spricht.

Auf demselben Wege komplizierter Sinnesempfindungen gelangt er in zahlreichen Fällen dazu, verschiedene Motive geschickt miteinander zu verbinden und so die Wirkung auf

[1] IV, 128. — [2] III, 133. — [3] 264, 26. — [4] II, 33, S. 1. — [5] I, 182, 35. — [6] II, 398, S. 1 v. u. — [7] IV, 362, 9.

uns zu steigern. Er schreibt z. B.: „Jenes holde Antlitz, das ein griechischer Bildhauer aus dem Duft einer weißen Rose geformt zu haben schien.“[1] Diese Verkoppelung, der nicht ausgesprochene, aber vorausgesetzte Vergleich mit dem weißen Marmor und dem Duft der Rose, ruft in uns gleich zwei Ideenassoziationen wach, die das vom Dichter gebrauchte Bild zu einer poetisch einheitlichen Empfindung zu verschmelzen weiß.

Nicht immer vermögen wir ihm bei dieser Manier des Schauens zu folgen. Wenn er z. B., um das Ätherische, Unirdische einer Frauengestalt zu malen, sie „wie geformt aus Lilienduft“[2] nennt, so erscheint uns das doch nur als ein spielerisches Wortgeklingel, weil eben hier schon jedes prägnante Tertium comparationis fehlt; unser Empfinden sträubt sich, etwas Unfaßbares, nicht greifbar Wahrzunehmendes, den körperlosen Duft einer Blume, zum Vergleich eines Körperlichen, Faßbaren heranzuziehen.

Und wenn Heine ein andermal von einem schönen Antlitz „als einer süßen, durchsichtigen Verkörperung von Sommerabendhauch, Mondschein, Nachtigallenlaut und Rosenduft“[3] spricht, so will er wohl damit nur eine gewisse Stimmung in uns erwecken, aus der heraus wir eine vage Empfindung für die Schönheit des Antlitzes gewinnen sollen, das er ja doch nicht beschreiben kann; aber schon die Häufung der Ausdrücke verhindert ein ungestörtes Reagieren unseres Aufnahmevermögens auf die gewählten Mittel.

Neben der nur zum Vergleich herangezogenen oder selbständig belebten, eigentlichen Natur ist noch eine dritte Art Heinescher Natursymbolik zu unterscheiden: die Beseelung der Natur durch Elementargeister und Götter, die Personifikation ihrer Kräfte und Erscheinungen in mythische Gestalten.

Heine übernahm auch dieses Element und fand es bereits bedeutsam ausgestaltet in den verschiedenen Mythen und

[1] III, 240, 30. — [2] IV, 97, 18. — [3] III, 37.

Sagen sowohl, wie bei manchem seiner dichterischen Vorgänger angedeutet. Daß er auch sonst der mehr wissenschaftlichen Erörterung dieses Stoffgebietes ein andauernd lebhaftes Interesse entgegenbrachte, beweisen seine beiden Aufsätze „Elementargeister“ und die „Götter im Exil“; auch in anderm Zusammenhange kommt er auf dieses Lieblingsthema zurück.[1]

In ersterem Aufsatz beschäftigt er sich eingehend mit den germanischen Naturmythen, den allerhand Sagen von Elfen, Nixen, Kobolden; im letzteren sind die hellenischen Götter und ihre religionsgeschichtlichen Schicksale Gegenstand seiner Untersuchung. Diese beiden Motive, germanische Elementargeister nnd antike Götter, sind es denn auch, die er natursymbolisch verwendet. In ihnen hatte schon der Mythos selbst irgendwelche Naturkräfte oder Naturerscheinungen zur Verkörperung gebracht, gewisse Naturstimmungen in ihnen symbolisiert. Heine übernimmt die alte Form und füllt sie mit neuem, subjektivem Geiste.

Wie genau und eng er sich dabei oft an die volkstümliche Vorlage anschließt, beweist das wundervolle Gedicht „Begegnung“,[2] das schon mit allen Einzelzügen in der wissenschaftlichen Plauderei hervortritt;[3] in diesem Fall sind es Grimms „Deutsche Sagen“, die dem Dichter den Stoff lieferten, aber welch frisch-lebendiges Gesamtbild weiß er aus den einzelnen, zerstückelt überlieferten Sagenmotiven zu gestalten. Das ist alles so leicht und duftig hingesungen, man sieht die Nixe und den Neck leibhaftig unter den Dörflern sich im Reigen drehen, und ein eigentümlich-lüsternes Grauen, eine heimlich prickelnde Neugier steigt in uns auf, ein seltsam märchenhaftes Befangensein, wie in Kindern, denen sich Märchen im blendenden Sonnenlicht abspielen — wir sind völlig im Bann der Sage, trotz der tändelnd-leichten Weise, in der sie der Dichter vorträgt.

In der Verwendung solcher mythischer Motive bei Heine sind aber merkwürdige Gegensätze zu konstatieren. Während

[1] Z. B. IV, 174-75 und 177. — [2] I, 284. — [3] IV, 393, 2. Abs.

er nämlich aus dem germanischen Mythos nur die niederen Elementargeister, wie Elfen, Nixen, Feen, Kobolde etc., übernimmt, die eigentlichen Götter aber, wie Wodan, Baldur, Donar etc., niemals und in keiner Beziehung dichterisch verwertet, ist es bei Verwendung des antiken Naturmythos gerade umgekehrt der Fall: fast alle Hauptgötter,[1] Zeus, Poseidon, Aphrodite, Helios etc., sind vertreten und charakteristisch eingefügt, alle niederen, den germanischen Elementargeistern entsprechenden Gottheiten dagegen, wie Satirn, Faune, Nymphen, Dryaden etc., fehlen durchaus. Höchstens an einer Stelle der „Waldeinsamkeit“[2]:

„Wo ist die Fee mit dem langen Goldhaar?
Der Eichenbaum, worin sie gehaust,
Steht traurig entlaubt, vom Winde zerzaust“

scheint Heine an die antiken Dryaden gedacht zu haben, aber auch das deutsche Märchen weiß von solchen baumbewohnenden Elfen zu berichten.

Am meisten liebt es unser Dichter, die Gestalten der Nixen und Seejungfrauen aus feuchter Tiefe zu beschwören,[3] und auch hierin zeigt sich ja wieder seine Liebe zum Meer, diesem geheimnisvollsten Elemente, das seinem Dichtergemüt nie tot erscheinen konnte.

Diese lieblichen Elementargeister des Wassers in ihren mystischen Beziehungen zum Menschentum geben ihm Stoff zu einigen wundervollen Romanzen. Kein anderer Dichter hat das graziös Schwebende, traumhaft Duftige dieser schönsten Gestaltungen volkstümlicher Natursymbolik so überzeugend zu malen verstanden, wie Heine. In den „Nixen“[4] vermeint man förmlich die zarten, nebelhaften Gestalten im Mondschein tänzeln und huschen zu sehen und hält wie der träumende Ritter den Atem an, um die lieblichen Wesen nicht zu verscheuchen.

---

[1] Z. B. I, 84; 165; 169; 173; 177; 188; 286; 348 etc. — [2] I, 395, S. 3. — [3] I, 65—66; 100, Nr. 9; 101, Nr. 12; 268, Nr. 3, 10; 276, Nr. 11; 283, S. 4—5; 284, Nr. 22; 285, Nr. 23; 392; II, 37, 3—8; 72, 5—10; 308, 12; IV, 96, 29; 115, 24; 133. — [4] I, 276, Nr. 11.

Nur Goethe im „Fischer“ und „Erlkönig“ erreicht ähnliche Wirkungen, aber er hat nicht das spielend Bewegliche, das wie ein goldener Mondstrahl durch Heines Verse huscht und rieselnde Lichtfunken streut. Vor diesem ist nur noch Fouqué in der „Undine“ und nach ihm Gerhart Hauptmann im ersten Akt der „Versunkenen Glocke“ ähnliches gelungen.[1]

Und wie geschickt weiß Heine diese volkstümlichen Elemente seinen subjektiven Empfindungen und ganz persönlichen Stimmungsbildern zu verschwistern: Er liegt am Meeresstrand im weichen Dünengras, trunken vor Glück und übervollen Herzens im Arm eines holden Naturkindes. Sie blicken übers Meer, das unten im Rauschen des Windes sich kräuselt, sehen den Vollmond emporsteigen und gespenstisch-flimmernde Netze über die Flut werfen —

„Was horchst Du beim Rauschen des Windes?
Was zuckt Deine weiße Hand?“ —
„Das ist kein Rauschen des Windes,
Das ist der Seejungfern Gesang,
Und meine Schwestern sind es,
Die einst das Meer verschlang“[2] —

ein süßes Grauen und heimliches Schaudern überläuft uns und wir starren, wie der Dichter, auf eine endlos glitzernde Wasserfläche und lauschen, ob nicht die Toten, deren Nähe wir ahnen, mit weißen, lockenden Leibern und blassen, verlangenden Lippen emporsteigen. —

Neben den Wassergeistern huschen und tanzen Feen und Elfen durch Heines Poesien,[3] und welch lieblich-belebte Landschaftsbilder er auch durch diese Mittel hervorzuzaubern weiß, wurde schon oben bei einem Gedicht der „Heimkehr“ zu zeigen versucht.

Wie tief und echt sich aber der Dichter in diese Mythen eingelebt, in welch persönlichem Verhältnis er zu diesen

---

[1] Allenfalls könnte man noch an einige Gedichte Mörikes und Gustav Falkes erinnern, z. B. „Sommer“ in „Neue Fahrt“, Hamburg, 1897, Seite 91.

[2] I, 100, Nr. 9. — [3] I, 133, Nr. 85; 217, Nr. 32; 283, S. 6—7; 391; 397, 11; 413, S. 6; II, 395—96 etc.

Gestalten der Volkssymbolik steht, beweist das die „Lamentationen“ des „Romanzero“ eröffnende Gedicht „Waldeinsamkeit“;[1] hier sehen wir so recht, wie sich ihm alles Leben, alle Urkraft des Seins, in diesen ätherisch-duftigen Wesen versinnbildlicht. Als er noch jung war, stand er auf Du und Du mit diesen Gestalten, die die Menschheitspoesie in ihrer Kindheit schuf, jetzt, wo er krank und elend im lärmenden Seinebabel seufzt, ist ihm die ganze Natur wie entseelt, sein Himmel entgöttert und verstummt. Der Eichenbaum, worin einst die Fee gehaust, die ihm hold war,

„Steht traurig entlaubt, vom Winde zerzaust.

Der Bach rauscht trostlos gleich dem Styxe,
Am einsamen Ufer sitzt eine Nixe,
Todblaß und stumm, wie 'n Bild von Stein,
Scheint tief in Kummer versunken zu sein“,

und als er herantritt, entflieht sie entsetzt vor ihm, wie vor einem Gespenste.

Noch ein tiefgehender Unterschied ist in der Verwertung des germanischen und antiken Naturmythos zu beobachten: Was wir natursymbolische Ironie nannten, kennt Heine nicht, wenn es sich darum handelt, germanische Elementargeister natursymbolisch zu verwerten. Er scheint in Wahrheit an all diese tanzenden Nixen und badenden Elfen, die weisen Wichtelmännchen und klugen Alräunchen zu glauben, und wenn er ihnen putzige und komische Eigenschaften zuerteilt, sind es dieselben Züge, wie sie das Volksmärchen und die alten Sagen auch kennen. Diesen romantischsten aller romantischen Stoffelemente bei Heine fehlt merkwürdigerweise die Ironie, die der Dichter sonst so sehr kultiviert. Allenfalls spricht dagegen die Schlußstrophe der schon erwähnten „Nixen“:

[1] I, 391.

„Der Ritter ist klug, es fällt ihm nicht ein,
Die Augen öffnen zu müssen.
Er läßt sich ruhig im Mondenschein
Von schönen Nixen küssen."

Aber auch hier klingt mehr schalkhafte Laune als zersetzende Ironie durch.

Anders bei Verwendung des antiken Naturmythos. Hier kommt, wie wir schon oben sahen, der moderne Mensch durchaus bei ihm zum Durchbruch. Die alten Götter Homers sind entthront und wandeln klagend und ohnmächtigen Trotzes voll durch die Wolken,[1] oder sie bekommen ein ganz realistisches Leben, werden ironisch genommen: über Poseidons grobe Seemannswitze lacht Amphitrite, das plumpe Fischweib, mit den dummen Töchtern des Nereus;[2] der griesgrämige Meergott trägt eine Jacke von gelbem Flanell und eine lilienweiße Schlafmütze,[3] das Symbol lächerlicher Philisterhaftigkeit, Aphrodite wird ziemlich respektlos Großmutter der Liebe genannt,[4] ja die Götter schnarchen sogar[5] etc. Wie in einer modernen Parodie à la Offenbach werden Pluto und Proserpina in den Unterweltgedichten[6] karrikiert, und Apollo muß sich eine noch gröbere Verspottung in den Historien des „Romanzero"[7] gefallen lassen.

Sollte diese merkwürdige Stellungnahme nicht psychologisch zu erklären sein? So sehr sich Heine immer als Hellene gebärdet, vor allem wenn es gilt, gegen die Nazarener Front zu machen, ist er doch alles andere eher als eine antike Natur; höchstens seine seelische Beweglichkeit, seine Freude am Dasein ist griechisch gefärbt — im Grunde könnte man ihn fast das Widerspiel hellenischer Heiterkeit und klassischer Ruhe nennen, diesen ersten, wirklich modernen Typus unserer Literaturgeschichte, diesen Vater des modernen Journalismus, des Impressionismus, der Augenblicksskizze, der Stimmungssucherei, oder wie man ihn sonst noch charakterisieren will. Durch seine so poetisch geschilderte

[1] I, 187, Nr. 6. — [2] 169. — [3] 184. — [4] 173, 11. — [5] 72, Nr. 43. — [6] 286 ff. — [7] 348—52.

Liebe zu Homer darf man sich nicht zu falschen Schlüssen verleiten lassen; sie ist ihm im Grunde nur ein geschickt gewähltes Kunstmittel mehr zur Ausschmückung und Kontrastierung seiner modernen Gefühle und Stimmungen, und vielleicht läßt seine, der Antike so ganz entgegengesetzte Veranlagung und Bildung sein Verhalten zum antiken Naturmythos ein wenig erklärlicher erscheinen.

Die innigste Verschmelzung beider Elemente, des germanischen und antiken Naturmythos, dürfte im „Atta Troll" zu finden sein: jene beiden Frauengestalten der wilden Jagd, die Fee Abunde und Diana, denen dann noch als mehr historisch gedachte Vision Herodias folgt. Hier bei der Schilderung der wilden Jagd ist auch die einzige Spur einer ironischen Behandlung des germanischen Naturmythos wahrzunehmen, aber sie geschieht auch da nur indirekt, indem der Dichter nicht den Mythos selbst persifliert, sondern nur historische Persönlichkeiten, wie Goethe, Shakespeare und den armen Kommentator Franz Horn mit im Geisterzuge reiten und jagen läßt.

Eine eigentümliche Doppelströmung ist in Heines Psyche wahrzunehmen, eine im Grunde sich widersprechende, zwiefache Veranlagung. Heine ist Orientale und Deutscher zugleich. Das muß man sich gegenwärtig halten, wenn man über seine Gesamtpersönlichkeit, seinen Charakter und wie er sich äußerte, aburteilen will, das ist aber auch zu beachten, wenn es gilt, seine Art zu ergründen, mit der er die Natur sieht und aus ihr seine Stoffe wählt.

Den geborenen Israeliten lockte der farbenprächtige Orient mit seiner verschwenderisch entfesselten Blütenpracht, seinen berauschenden Düften und seltsamen Naturwundern; dem warmherzig und rein empfindenden Deutschen in ihm gingen auch die keuscheren Geheimnisse des heimatlichen Frühlings auf. Der Orientale ergeht sich in glühend hyperbolischen Empfindungen und überhitzten Redebildern; dem Deutschen gelingen die schlichtesten und reinsten Gleichnisse.

Heine hat nie den Orient gesehen und konnte in Oberitalien kaum erst die Anfänge südländischer Vegetation auf sich wirken lassen. Aber wie mit visionärer Kraft weiß er sich ins Land des Morgens und der Wunder zu versetzen, und die Schilderungen tropischer Naturschönheit, die er beispielsweise in „Bimini“ [1] in knappen, wundervoll anschaulichen Bildern entwirft, klingen, als sei er nie anderswo als unter Palmen und Lotos gewandelt. Wie weit stehen in dieser Hinsicht die „westöstlichen“ Dichter vor ihm zurück, Platen und Goethe nicht ausgenommen.

Wir wiesen schon oben auf die beiden charakteristischen Mondgedichte hin, die diese Doppelströmung am besten veranschaulichen: „Die Lotosblume ängstigt . . .“ [2] und „Die schlanke Wasserlilie . . .“ [3]

Es ist ganz merkwürdig, wie individuell belebt die beiden Blüten sind. In der „Lotosblume“ die tiefe, überströmend-sinnliche Liebesleidenschaft eines morgenländischen Mädchens, das in zitternder Wollust ihres Buhlen harrt:

„Sie blüht und glüht und leuchtet
Und starret stumm in die Höh';
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh.“

In der schlanken Wasserlilie, die der Mond wie ein echter Deutscher mit leise sentimental gefärbter, blasser Sehnsucht grüßt, die keusche Verträumtheit eines blonden Gretchens:

„Verschämt senkt sie das Köpfchen
Wieder hinab zu den Well'n . . .“

Dieser psychischen Doppelströmung ist sich Heine stetig bewußt. Er wurzelt so fest in der deutschen Natur, aber im Herzen klingt ihm das Märchen von dem Zauber der „lieben Heimat, dem blauen, heiligen Ganges“.[4] Vergebens sehnt er sich, träumend unter indischen Palmen zu liegen, die Lotosblumen zu sehen, die sich in den frommen Wellen des heiligen Stromes spiegeln. So möchte er wenigstens gern, daß

[1] II, 139 u. 140. — [2] I, 69, Nr. 10. — [3] 209, Nr. 15. — [4] III, 134, 11; vergl. auch III, 139—40, Kap. V.

einst eine Palme den Grabstein des Wandermüden beschatte — aber diese gedeiht nicht im kalten Norden.

Klingt nicht etwas von dieser unglücklichen Liebe zum Süden, dieser heimlich gepflegten, nie erfüllten Sehnsucht nach einer schöneren, verlorenen Heimat in den melancholischen Versen vom Fichtenbaum und der Palme wieder? Das Problem seines Lebens, das jeden Juden ungelöst und qualbringend begleitet, und das Heine, der Apostat aus Luxusübermut, oft in so gallig-witzige, dann wieder in so bitterschwermütige Worte kleidet, scheint mir in diesem kurzen, schlichten Lied die poetischste und wunderbarste Kristallisation gefunden zu haben, dem Dichter selbst vielleicht ganz unbewußt.[1]

Waren die oben festgestellten Unterschiede von Tieck und den übrigen Mustern Heines immerhin nur leise Nuancen, oft ineinander überfließend und verschwimmend, so sind es zwei Gebiete, auf denen Heine etwas durchaus Neues bietet, das vor ihm in der Natursymbolik der gesamten Literatur nicht oder nur ganz rudimentär aufzufinden ist: der kecke Realismus, mit dem er die Natur beobachtet und belebt, und die überraschend lebendige Art, wie er so oft seine natursymbolischen Schilderungen den Zwecken seiner souveränen Ironie dienstbar macht.

Das letztere findet sich bei Tieck und den gesamten Vorläufern Heines gar nicht; Realismus ist sehr selten bei Tieck anzutreffen, der zwar bisweilen mit kräftigen, frischen Farben zu malen versteht, aber doch zumeist nur das Liebliche, Anmutige, Weiche in der Natur wahrnimmt und es lieblich, anmutig, ja oft leise kokett und nicht ohne Süßlichkeit belebt. Und wie wenig Plastik und Realismus Brentanos Bilder und Symbole aufweisen, sahen wir oben an charakteristischen Beispielen, während Müller sich mit seinen Motiven allzu eng an den Anschauungskreis des Volksliedes schließt.

Welche Fülle kühner Bilder, realistisch treffender Gleichnisse dagegen bei Heine! Wer hätte wohl vor ihm von

[1] Dazu vergleiche man die Kritik dieses Gedichtes bei Alfred Biese, der es obendrein noch falsch zitiert.

„Amors Steeple-chase-Wettlauf“ [1] sprechen können, um nur ein charakteristisches Beispiel statt vieler zu nennen? [2] So wird der bleigraue, trübe Himmel mit seinen flatternden Strichwolken und der rot durch den Nebel glühenden Sonne einem griesgrämigen Greisenanlitz verglichen „roteinäugig und umwoben von dem Wolkenhaar, dem grauen“ [3] — wie kühn und lebendig wirkt das, wie zwingt uns das Bild sofort in eine ganz bestimmte, vom Dichter gewollte Stimmung. Wer hätte es vor Heine gewagt, die beiden Hauptthemata aller Dichtung, Liebe und Freundschaft, so respektlos und doch bezeichnend mit flammenheißem Kognakpunsch und einer frommen Tasse Tee zu vergleichen, [4] oder den Mond einer Riesenpomeranze, [5] oder dem Wind seine Wasserhosen anziehen [6] und den Wolken das Bruchband platzen zu lassen? [7] etc.

Diese überaus schnelle und scharfe Auffassungsgabe, mit der er das Fernste und Nächste zu erkennen und zu verbinden weiß, diese lebensvolle, so durchaus verlogener und verstiegener Idealitätsduselei abholde Kunst, die Dinge zu erkennen, wie sie wirklich sind, die ihm so überraschende Bilder und Einfälle erzeugt, ist das spezifisch Neue, das Heine in die Literatur einführt.

Höchstens Eichendorff, „der scheidenden Romantik jüngster Sohn“, hatte bereits begonnen, die Natur so zu sehen, wie sie war, aber doch nur erst an wenigen Lieblingsstimmungen — Abend, Mondnacht, Frühling — diesen realistischen Blick geübt, jedenfalls war er noch weit entfernt von der selbstsicheren Kühnheit, mit der Heine seine Natursymbole wählt, von der unbeirrten Selbstverständlichkeit, mit der er sie verwertete.

Alle Vorstellungen haben bei ihm eine sinnliche Deutlichkeit, die weit entfernt ist von der alten, romantischen Art, die Dinge wie durch rosenrote Schleier zu sehen, mystisch zu verhüllen oder gar ganz zu verkennen, eine Deutlichkeit und plastische Schärfe, wie man sie zwar schon bei Goethe

[1] II, 25, 8.

[2] Goethes Lied „An Schwager Kronos“ hat allerdings eine ähnliche, symbolische Einkleidung: die Fahrt in der modernen Postkutsche dem Leben verglichen.

[3] I, 220. — [4] II, 100—101. — [5] I, 71, Nr. 33. — [6] 100, Nr. 16. — [7] II, 402, Kap. XXV, V. 4.

bewundernd erkannt, wie sie aber in ihrer, Goethes klassische Ruhe und Einfachheit übertreffenden, kaleidoskopartigen Buntheit und Beweglichkeit unerhört und überraschend wirken mußte in einer Zeit, die, vom Idealismus der Befreiungskriege ernüchtert, eben erst begann, klarer sehen zu wollen, eben erst anfing, die rosenrote Brille von den Augen zu nehmen und rücksichtslos die Wirklichkeit zu erkennen.

Wie Heine zum erstenmal das moderne Leben poetisch zu gestalten suchte, zum erstenmal die konventionelle, oft absichtlich nonchalante Umgangssprache künstlerisch verwertet, so verläßt er auch zuerst die Pfade der eigentlichen Natursymbolik und wendet sich — man erlaube das Wort — einer Art Kultursymbolik zu, d. h. er entnimmt die Symbole nicht mehr ausschließlich der wirklichen Natur, sondern zieht mit realistischer Kühnheit auch das kulturelle Leben der Menschheit in den Kreis seiner Motive. Er erzielt auf diese Weise eine moderne Steigerung der Natursymbolik, wie man sie vor ihm noch nicht kannte. Das läßt sich oft ganz überraschend deutlich in einem Gedicht verfolgen. Man nehme z. B. die folgenden Verse:

„Doch vielleicht ist Dir zuträglich
Nicht die wilde Lendenkraft,
Welche galoppieret täglich
Auf dem Roß der Leidenschaft."

Dieses immerhin schon stark realistische Bild ist noch völlig dem Gebiet der wirklichen Natur entlehnt. In der folgenden Strophe aber steigert Heine nun die Wirkungen, er spielt das eben gebrauchte Symbol in den modern-kulturellen Anschauungskreis hinüber:

„Ja, ich fürchte fast, es riebe,
Teures Kind, Dich endlich auf
Jene wilde Jagd der Liebe,
Amors Steeple-chase-Wettlauf." [1]

Und dieselbe Art der Komposition in einem Gedicht der „Nachlese" [2]:

[1] II, 52, S. 2. — [2] 15, Nr. 27.

„Zu der Lauheit und der Flauheit
Deiner Seele paßte nicht
Meiner Liebe wilde Rauheit,
Die sich Bahn durch Felsen bricht."

Auch hier geben die letzten Verse nur ein symbolisch vertieftes Naturbild, knapp und kräftig angedeutet. Man denkt an einen wilden Gießbach, der mit Felsblöcken spielt, als wären es Kieselsteine, und Wege und Stege überschwemmt. Aber blitzschnell wird ein neues Konstrastbild angereiht mit kühner und wie selbstverständlicher Wendung ins Kulturelle, Unpoetische:

„Du, Du liebtest die Chausseen
In der Liebe . . .",

das hier vortrefflich den Gegensatz der braven, ausgetretenbequeme Wege der Sittsamkeit wandelnden Bürgerfrau zu dem genial daherstürmenden Liebhaber malt.

Oder man nehme die Verse aus „Atta Troll" [1]:

„Phöbus in der Sonnendroschke
Peitschte schon die Flammenrosse."

Überhaupt ist dieses Hineinspielen von Kulturmotiven in das Poetische und Klassische eines der Hauptkennzeichen Heineschen Witzes.

Und dieser zum erstenmal in die Dichtung übertragene, kecke Realismus, vor allem in den natursymbolischen Elementen, war es, was auch den Zeitgenossen sofort an Heines Gedichten auffiel, was zum guten Teil ihren Erfolg verbürgte.

Immermann rühmte in einer Kritik vom 31. Mai 1822: „Mit kecker, fast dramatischer Anschaulichkeit zeichnet er die Zustände." Und ein Anonymus im „Rheinisch-westfälischen Anzeiger", vom 7. Juni 1822, legte klar, wie tief und echt Heine das Wesen der Poesie begriffen habe: „In allen Gedichten herrscht eine reine Objektivität der Darstellung, und in den Gedichten, die aus seiner Subjektivität hervorgehen, gibt er ebenfalls ein bestimmtes objektives Bild seiner Subjektivität, seiner subjektiven Empfindung. Wir müssen

[1] II, 406, 2.

diese Objektivität der Darstellung bewundern." Ebenso rühmt von der „Harzreise" ein Kritiker 1826 im „Gesellschafter": „Welche Naturschilderungen in wenigen, aber markigen, für immer bezeichnenden Worten! Welche tiefgeschaute Eigentümlichkeiten, reiche Beziehungen, leichtbewegte Gestalten! Hier zeigt der Dichter seine echte Verbindung mit dem Ursprünglichen, der Natur sowohl als des Geistes, sein wahres Dichtertalent zu sehen, zu bezeichnen."

Neben dieser Plastik, diesem Realismus der Darstellung, wie er natürlich nicht durchaus seiner Natursymbolik eignet — so ist z. B. der „Neue Frühling" fast gänzlich frei davon —, ist es noch eine schon erwähnte Grundfärbung, in der er sich beim Gebrauch natursymbolischer Motive von allen Vorgängern unterscheidet, und die ungleich blendender und überraschender wirken mußte auf das damalige Publikum: die allmählich hervortretende, natursymbolische Ironie.

Das Volkslied war, wie Goethe, in seiner überzeugungsernsten Schlichtheit weit entfernt davon gewesen, sich dieses Mittels der Darstellung zu bedienen. Die Romantiker, so ironisch sie sonst die Welt und ihr eigenes Schaffen nehmen konnten, waren zu sehr befangen im Zauber ihrer erträumten Märchenwelt, um deren Schönheit zu persifilierenden Vergleichen zu verwenden.

Heines Persönlichkeit in ihrer genialen Mischung von Gefühl- und Verstandeskräften, ihrer behenden Wortgewandtheit und auf sicherster, tiefster Erfahrung beruhenden, weltlichrealistischen Lebensauffassung brachte auch diesen Neuton in die natursymbolische Darstellung hinein.

Was rein poetische, naive oder sentimentale Verwendung natursymbolischer Motive betrifft, so hat Heine, trotz der vielen schönen Lieder und Verse, die ihm hier gelangen, doch zahlreiche Vorgänger — das Volkslied, Goethe, die Romantiker —, mit denen er sich in den Ruhm teilen muß; er zuerst aber sieht die alten Motive mit realistischem Auge und modernem Geiste.